

;

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
UNIVERSITÉ PARIS-OUEST/NANTERRE LA DÉFENSE

« LES GUENILLES HUMAINES » OU LES AVEUX DU CORPS.
POÉTIQUE DE LA RÉVÉLATION PSYCHOPHYSIOLOGIQUE DANS
L'ŒUVRE D'ÉMILE ZOLA.

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES (UQAM)
ET DU DOCTORAT EN LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES
(PARIS-OUEST)

PAR SOPHIE MÉNARD

AVRIL 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À l'origine de cette thèse se cachent, dans des replis qui n'ont rien de secret, deux directeurs formidables, généreux et consciencieux, Véronique Cnockaert et Jean-Louis Cabanès. De Montréal à Paris, et vice-versa, ils m'ont dirigée avec sensibilité et fermeté, érudition et circonspection, amitié et enthousiasme.

Merci à Véronique Cnockaert, qui m'a accompagnée, avec des intuitions toujours éclairantes, un soutien indéfectible, une passion vive pour Zola, dans mon long parcours universitaire pendant les dix dernières années. Directrice dévouée et professeure inspirante, elle a été pour moi une véritable « passeuse ».

Merci à Jean-Louis Cabanès qui, par ses conseils judicieux et savants, a permis à mes intuitions parfois peu méthodologiques de se transformer en véritables propositions d'analyse. Cette thèse emprunte largement à l'ensemble de ses travaux érudits sur les rapports entre la littérature et la médecine. Directeur de thèse exemplaire et lecteur attentif, il m'a accompagnée tout au long de la construction de ma pensée.

Merci à mes incontournables amis : à Laurance, petite bête lumineuse, inspirante et passionnée, pour son amitié intense; à Sophie, mon double, pour sa ferveur contagieuse et pour sa présence, à Montréal comme à Paris, tout au long de cette thèse; à Catherine, ma lointaine et loyale amie, pour sa fidélité à notre amitié; à Sébastien et à Sophie, pour toutes ses discussions enflammées sur ce merveilleux siècle qui nous unit. Merci à tous d'avoir permis à mes aveux de voir enfin le jour.

À Vicky, pour tous ces secrets et ces aveux que nous partageons. Sans elle, la rédaction de cette thèse aurait été impossible.

Ce travail de recherche a pu être réalisé grâce au soutien du Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada et du Programme Frontenac.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	vi
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
PARTIE I	23
AVEUX ET SEXUALITÉ	23
INTRODUCTION	23
De la confession religieuse à l'aveu médical au XIX ^e siècle	23
CHAPITRE I.....	37
DÉBAUCHE DE L'ÂME AU CONFESSIONNAL.....	37
La Casuistique et sa critique au XIX ^e siècle	42
La Guerre au foyer : le prêtre, la femme et le mari	48
Fabriquer des destinées féminines : le rite initiatique	61
L'Érotisme de la confession : le passage du spirituel au charnel	74
CHAPITRE II	85
LES AVEUX DE L'HYSTÉRIQUE	85
Cadre épistémologique : entre culture et psychiatrie	88
Le Mal de mère ou la dérégulée du sang	96
Le Corps stigmatisé : désir et culpabilité	117
Paradigme du rêve et de l'extase : la rêveuse éveillée	129
PARTIE II.....	149
LE CORPS EN AVEU	149
INTRODUCTION	149
Révélation corporelles	149
CHAPITRE I.....	155
LA DÉMESURE DES CORPS : LA PHYSIOGNOMONIE ET	
L'ANTHROPOMÉTRIE DÉFIGURÉES	155
Discours scientifiques sur le corps : physiognomonie, phrénologie, anthropométrie...	155
Description du corps : de la genèse au roman	160

L'Observation physiologique	165
En quête de signes corporels : le regard déviant dans <i>La Bête humaine</i>	171
Séquestration arbitraire et charivari dans <i>La Conquête de Plassans</i>	184
La Photographie dévisagée : métaphores anthropométriques dans <i>La Curée</i>	200
Corps déviés et métamorphosés : les mineurs dans <i>Germinal</i>	210
De la critique des sciences du signe au portrait dysharmonique	220
CHAPITRE II	230
LES AVEUX OBLIQUES. L'EXPRESSIVITÉ SPONTANÉE DU CORPS.....	230
De la physiognomonie à l'expressivité corporelle	230
Le langage d'action ou le corps avouant	233
Les Signes du visage	238
L'Âme, le corps et les nerfs	250
 PARTIE III	 265
PAROLES TORTURÉES	265
 INTRODUCTION	 265
Les Fissions du « moi »	265
CHAPITRE I.....	269
L'AVEU MALGRÉ SOI	269
Discours médicaux sur l'involontaire et l'automatisme : les actes malgré soi	269
Zola et le dédoublement	274
L'Aveu automatique.....	280
Les Paroles folles de Madeleine Féral.....	292
L'Énonciation logorrhéique de Madame Chanteau.....	308
L'Inconnu en soi.....	317
Les Effets de l'aveu brutal : sacrifice et mise à mort	335
CHAPITRE II	353
PATHOLOGIES DE LA PAROLE DANS <i>THÉRÈSE RAQUIN</i> : LES MULTIPLES	353
VOIX DE L'AVEU	353
« L'Intelligence en déshabillé » : l'état du rêve chez Zola	355
Les Conversations hallucinées, oculaires et extralucides.....	370
Excès et défaut d'aveux : la parole désorganisée	387
Fictions de rédemption ou la recherche d'un remède contre la folie	393

PARTIE IV	406
LES CONFESSIONS DE ZOLA OU LES AVEUX DU RÉCIT	406
INTRODUCTION	406
Récit d'aveux ou aveux du récit : l'étude de cas, entre littérature et médecine	406
CHAPITRE I.....	412
LES CONFESSIONS NATURALISTES DE ZOLA.....	412
Se confesser à Zola.....	412
Les « Confessions physiologiques » : l'enquête psychologique de Toulouse	421
Autopsie d'un « écorché » vif	425
La Réception ou Zola mis à nu.....	432
Zola atteint d'une folie de la réclame.....	447
Le Roman sous le bistouri de la critique médico-littéraire : Toulouse et Nordau.....	452
CHAPITRE II.....	465
LES AVEUX DE L'ŒUVRE.....	465
Poétique de l'intensité : le tempérament, l'expression personnelle, la chair sensible...	468
Aveux de la fiction	480
Zola et les aveux lyriques.....	485
 CONCLUSION.....	 502
 BIBLIOGRAPHIE.....	 520

LISTE DES ABRÉVIATIONS

OC renvoie aux *Œuvres complètes* de Zola, édition établie par Henri Mitterand, Cercle du livre précieux, 1966-1969, 15 vol. Toutes les références aux œuvres de Zola qui n'appartiennent pas aux *Rougon-Macquart* renvoient à cette édition.

Les citations des *Rougon-Macquart* renvoient à l'édition d'Armand Lanoux et d'Henri Mitterand, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, 5 vol., désigné par le sigle Pl., suivi du numéro du tome en chiffres romains, puis du numéro de la page en chiffres arabes.

Les *Contes et nouvelles* renvoient à l'édition de Roger Ripoll, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, 1624 p.

Corr. renvoie à la *Correspondance*, édition publiée sous la direction de Bard H. Bakker, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Éditions du CNRS, 1978-1995, 10 vol.

FRM renvoie aux dossiers préparatoires de Zola publiés dans *La Fabrique des Rougon-Macquart*, édition des dossiers préparatoires d'Émile Zola, publié par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 4 vol., 2003-2009. La série n'est pas encore complète, elle est en cours de publication. Voici le détail de chaque volume :

Volume 1 (2003, 1008 p.) :

- Notes préparatoires aux *Rougon-Macquart*, NAF 10345, p. 23-244.
- *La Fortune des Rougon*, NAF 10303, p. 245-346.
- *La Curée*, NAF 10282, p. 347-654.
- *Le Ventre de Paris*, NAF 10338, p. 655-1008.

Volume 2 (2005, 1016 p.) :

- *La Conquête de Plassans*, NAF 10280, p. 17-100.
- *La Faute de l'abbé Mouret*, NAF 10295, p. 101-354.
- *Son Excellence Eugène Rougon*, NAF 10292, p. 355-752.
- *L'Assommoir*, NAF 10271, p. 753-1014.

Volume 3 (2006, 1176 p.) :

- *Une page d'amour*, NAF 10318, p. 25-158.
- *Nana*, NAF 10313, p. 159-598.
- *Pot-Bouille*, NAF 10321, p. 599-1173.

Volume 4 (2009, 1239 p.) :

- *Au Bonheur des dames*, NAF 10277-10278, p. 45-785.
- *La Joie de vivre*, NAF 10311, p. 787-1235.

Sauf indication contraire, Paris, comme lieu d'édition, est omis.

RÉSUMÉ

Cette thèse entreprend de lire l'œuvre d'Émile Zola au regard d'une poétique de la révélation psychophysiologique. Elle tente de saisir la structure, scientifique et imaginaire, des rapports analogiques et métaphoriques du corps et de l'esprit, qui s'élabore autour de la problématique de l'aveu. L'établissement de correspondances entre le physique et le psychique, entre le musculaire et l'émotionnel, entre l'osseux et le penchant, entre le tressaillement et la passion, entre la saillie et le talent signale l'intérêt boulimique des sciences de l'homme au XIX^e siècle pour le parallélisme, la sémiologie et la taxinomie. Il manifeste surtout l'idée d'un langage métaphorique révélateur de l'intériorité de l'individu. Émile Zola n'échappe pas à cet attrait pour les fonctions éloquentes et indicatives du corps qui anime son époque. La vérité en régime naturaliste est produite par le corps, car sur lui et en lui se lisent les phénomènes de la psyché, qui sont successivement conscients et inconscients.

Cette étude s'intéresse donc aux mises en scène des discours de vérité et des « paradigmes indiciars » (Ginzburg) du corps dans l'œuvre zolienne à la lumière des rituels d'aveux élaborés par la psychiatrie et la religion durant le XIX^e siècle. Le roman naturaliste, influencé par les sciences médicales, s'attarde aux détails lisibles de l'anatomie dont il offre une riche symptomatologie. Il insiste aussi, en complément du langage corporel, sur l'énonciation d'une intériorité cachée qui trouve son aboutissement dans les processus d'aveux. L'enjeu de cette thèse est de développer un raisonnement sur le fonctionnement, dans l'œuvre d'Émile Zola, de la révélation d'une vérité intime du sujet, qui s'articule sur un outillage mental et des techniques scientifiques contemporains à l'écrivain afin de questionner son projet littéraire fondé sur un « tout-dire ».

Construit sur l'histoire des savoirs et des idées (la psychiatrie, la médecine clinique, les institutions religieuses et judiciaires), et sous l'angle de la « sémiologie historique » (Courtine), qui étudie, d'un point de vue médical, les signes de l'expressivité corporelle, ce travail de recherche compare, dans un premier temps, les rites religieux et psychiatriques dans la thérapeutique des consciences (confession, traitement moral, hypnose) pour saisir leur réappropriation et leur investissement romanesques dans l'œuvre zolienne. L'analyse des « cures » psychologiques rêvant une discipline des sens qui ordonne la sexualité féminine montre qu'elles conduisent dans le récit naturaliste à une débauche de l'âme plutôt qu'à un redressement du corps. Cette étude commente ensuite les techniques de mesure morphologique qui explorent l'intériorité et la subjectivité des individus déviants. L'examen des phénomènes psychophysiologiques dans le roman expose l'importance de la motricité automatique dans les processus de révélation. L'activité spontanée du physique et de la psyché signale l'inexprimable, l'inconnu et l'indicible du personnage. Dans ces conditions, Zola fonde une anthropologie de la non-conscience dans laquelle les pulsions et les appétits prennent le pas sur le vouloir des personnages. Finalement, l'analyse de l'intégration du modèle de la confession dans la critique médico-littéraire de l'œuvre

artistique dévoile que l'aveu se transforme, dans le document clinique, en récit de cas (ou vice-versa) et que le style fait signe au regard de la révélation qu'il apporte sur la personnalité de l'auteur. Devenue une confession médicale, l'œuvre est passée au tamis de la vérité et au crible du dicible.

MOTS CLÉS : ÉMILE ZOLA; AVEU; CORPS; PSYCHÉ; CONFESSION; THÉRAPEUTIQUE DE L'ÂME; PSYCHIATRIE; MÉDECINE; LITTÉRATURE.

INTRODUCTION

Mon corps parlera, et je vous promets bien que dans les réponses qu'il vous fera, il y aura beaucoup plus de vérité que vous ne pouvez l'imaginer. Non pas, certes que mon corps en sache plus que vous, mais parce que dans vos injonctions il y a quelque chose que vous ne formulez pas, mais que, moi, j'entends bien, une certaine injonction silencieuse à laquelle mon corps répondra.

- Michel Foucault¹

Dans son article « De la moralité dans la littérature », paru dans *Le Messager de l'Europe* en octobre 1880, Émile Zola, qui vient tout juste de publier *Nana*, neuvième roman des *Rougon-Macquart*, s'interroge sur la pudibonderie de son époque (elle a la « pudeur exagérée des vieilles filles² », écrit-il) et de la littérature de ses contemporains. Il joint à l'observation de la moralité scrupuleuse de son siècle une réflexion sur la nature du langage littéraire : peut-on, se demande-t-il, « nommer les choses par leur nom³ » et avoir des « audaces de langue⁴ » dans le roman ? Il disserte longuement sur la mise en discours du corps et du sexe :

[L]a morale ayant été mise à dissimuler le sexe, on a déclaré le sexe infâme. Il s'est ainsi formé une bonne tenue publique, des convenances, toute une police sociale qui s'est substituée à l'idée de vertu. Cette évolution a procédé par le silence : il est des choses dont il est devenu peu à peu inconvenant de parler [...]⁵.

Zola évoque et condamne ici une « police des énoncés », un « contrôle des énonciations », une « politique de la langue et de la parole », comme les définit

¹ Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France. 1973-1974*, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 2003, p. 306-307.

² « De la moralité dans la littérature », *Le Messager de l'Europe*, octobre 1880; OC, t. XII, p. 491.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 492.

⁵ *Ibid.*, p. 494.

Michel Foucault dans la *Volonté de savoir*⁶. Comment dire les appétits charnels sans faire sourciller la critique, sans sombrer dans la débauche de détails crus et dans la « gaudriole⁷ » ? Que peut-on écrire ? Que doit-on éviter ? À la question du style et de la morale s'ajoute celle de la représentation et de la description. Pour le romancier, il s'agit de défendre les vérités du corps, celles de la sexualité et des instincts qui fondent le socle de sa production romanesque, contre une critique moralisante jugeant l'esthétique naturaliste dévoyée. S'il ne valorise pas nécessairement l'obscénité et l'indécence en littérature, il revendique le droit d'étudier, à l'instar des savants, les drames de la chair, les monstruosités, les déviances.

Dans un long poème intitulé *Le Roman naturaliste ou L'Assommoir moral*, publié en 1885, Louis Hubert résume, à grands coups d'alexandrins, le point d'écueil majeur du naturalisme zolien qui fait grincer les dents de la critique littéraire :

Il découvre l'ulcère, il met à nu la plaie...
 Sous votre nez, il lève une plaque d'égout
 Dégageant des odeurs qu'on hume sans dégoût !
 Il fait crever l'abcès purulent qui dégorge
 Cela pique les yeux ; cela prend à la gorge⁸.

La mise à nu des lésions et ulcérations du corps souffrant et rongé par le vice, le surgissement dans la littérature de sujets gâtés, malades, pervers et le style cru et brutal qui rend fidèlement compte des réalités sociales rappellent que le projet naturaliste est fondé sur un « tout-dire ». Selon Maupassant, c'est justement « la hardiesse brutale de son style », son « audace du mot propre, du mot cru » et son « amour de la vérité nue » qui ont contribué à déchaîner la critique contre l'auteur des *Rougon-Macquart*⁹. Ainsi, Jules Case, dans sa série d'articles incisifs contre « l'École de Zola » publiée dans *L'Événement*, résume ce qu'il appelle la « nouvelle méthode » naturaliste : « Il dévoilera tout, brutalement, cyniquement¹⁰. » De même, Maria

⁶ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 26.

⁷ « De la moralité dans la littérature », *Le Messager de l'Europe*, octobre 1880 ; OC, t. XII, p. 502.

⁸ Louis Hubert, *Le Roman naturaliste ou L'Assommoir moral*, Le Puy, 1885, p. 8.

⁹ Guy de Maupassant, *Émile Zola*, A. Quantin, coll. « Célébrités contemporaines », 1883, p. 20-21.

¹⁰ Jules Case, « Le Bilan du réalisme (cinquième article) : Le Stupre », *L'Événement*, 24 octobre 1891, p. 1.

Deraismes, dans son ouvrage *Épidémie naturaliste*, réproue la propension au dévoilement qui anime l'écrivain : « Ce qu'on s'était appliqué à soigneusement cacher par civilité, [Zola] l'étala avec ostentation, au grand soleil¹¹. » Elle lui reproche surtout d'avoir privilégié l'étude, traitée de manière scandaleuse, des « bassesses, [d]es platitudes, [d]es vices, [d]es folies, [d]es hontes, voire même [d]es crimes¹² ». La critique fustige surtout la divulgation naturaliste des « servitudes viles et secrètes de la vie organique, appelées par les latins *postscenia*¹³ ». Or, la mise à nu des coulisses du corps s'avèrent justement la grande originalité du romancier : « tout étudier¹⁴ », « tout savoir¹⁵ » et « tout voir¹⁶ » pour ensuite « tout dire¹⁷ » et « tout montrer¹⁸ » de la vérité humaine, telle est effectivement l'entreprise romanesque d'Émile Zola.

On le sait, l'écriture zolienne est de nature descriptive, car elle offre un regard englobant sur sa société (« Étudier tout le Second Empire, depuis le coup d'État jusqu'à nos jours¹⁹ », note le romancier); elle est aussi « décryptive », puisqu'elle révèle les significations cachées, les identités masquées et les mécanismes involontaires, qui régissent et définissent l'individu²⁰. Le roman naturaliste raconte les dessous d'une époque, en mettant à nu ses structures, ressorts, ambivalences et en représentant ses oubliés, négligés et marginaux : il « libère des secrets honteux, part de la révélation d'un scandale et tâtonne vers une guérison²¹ », écrit Jean Borie, son

¹¹ Maria Deraismes, *Épidémie naturaliste*; suivi de *Émile Zola et la science : discours prononcé au profit d'une société pour l'enseignement en 1880*, E. Dentu éditeur, 1888, p. 20.

¹² *Ibid.*, p. 3.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ « Causerie », *La Tribune*, 29 novembre 1868; *OC*, t. I, p. 902.

¹⁵ « De la moralité », *Le Roman expérimental*, *OC*, t. X, p. 1331.

¹⁶ « De la moralité dans la littérature », *Le Messager de l'Europe*, octobre 1880; *OC*, t. XII, p. 503.

¹⁷ *Ibid.*, p. 503.

¹⁸ *Ibid.*, p. 492.

¹⁹ « Premier plan remis à Lacroix » (1869), NAF 10303, f° 74; *FRM*, t. I, p. 328 (Pl., t. V, p. 1755).

²⁰ Voir notamment Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998, p. 32-35.

²¹ Jean Borie, *Zola et les mythes ou De la nausée au salut*, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 2003, p. 53.

sens social est « [d']ouvrir les vannes, [de] laisser couler le refoulé²² ». Il joue de cette oscillation entre voilement et ébruitement :

Dévoiler, découvrir, démonter, déchiffrer, révéler, lever les voiles, percer à jour, aller au fond, étudier les coulisses, mettre en lumière, ouvrir les alcôves, révéler les mécanismes secrets, etc., sont des métaphores qui reviennent avec une extraordinaire fréquence dans le texte zolien²³.

Ces métaphores de la révélation définissent tout autant les actions des personnages que la poétique du récit. Selon Arielle Meyer, le roman zolien est régi par un « besoin compulsif de tout dire²⁴ » : l'écrivain « ne fait que montrer qu'il montre²⁵. » Effectivement, Zola s'intéresse peu au non-dit et à l'énigmatique, comme le prouve le dossier préparatoire de *La Bête humaine* où il se questionne justement sur « la nécessité du mystère²⁶ » : « Cela me fait perdre des faits très tragiques, et l'intérêt du mystère, qui est une ficelle de feuilletonniste [*sic*], ne vaut pas l'intérêt du drame direct²⁷. » En effet, il favorisera, dans *La Bête humaine*, comme dans l'ensemble de ses romans, le dévoilement. À l'illusion, au déguisement, à la substitution qui protègent le secret et qui génèrent de l'énigme, du suspense et de l'intrigue, le romancier préfère indéniablement utiliser les mécanismes de l'aveu corporel comme le débordement, l'exsudation, l'expulsion, la sécrétion qui surdéterminent le principe du « tout-dire » à la base de l'œuvre zolienne. L'aveu et ses dérivés (la confidence, la confession ou la révélation par le corps) font émerger « [l]es plus intimes rouages », « les ressorts cachés, les fils qui font mouvoir le pantin humain²⁸ » et révèlent la dynamique de la psychologie du personnage. Toutefois, ne faisons pas, comme Arielle Meyer, du roman zolien une pure « esthétique de l'anti-secret²⁹ » et n'affirmons pas, comme Jean Borie, que « le langage [en régime zolien] établit une

²² *Ibid.*, p. 55.

²³ *Ibid.*, p. 36.

²⁴ Arlette Meyer, *Le Spectacle du secret : Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, p. 225.

²⁵ *Ibid.*, p. 205.

²⁶ Dossier préparatoire de *La Bête humaine*, NAF 10272, f° 397.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ « Premier plan remis à Lacroix » (1869), NAF 10303, f° 75; *FRM*, t. I, p. 328 (Pl., t. V, p. 1756).

²⁹ Arlette Meyer, *Le Spectacle du secret*, *op. cit.*, p. 216.

communication entre les interdits, et qu'il n'est pas d'aveu qui puisse rester partiel³⁰ ». Malgré sa puissance narrative et sa capacité de mise en lumière, la révélation de la vérité ne voit pas toujours le jour, car l'œuvre renferme des résistances, de l'opaque et de l'inconnaissable qui apparaissent comme la conséquence d'une forme d'indétermination du moi. Cependant, force est de constater que le projet zolien relève bien d'une « volonté de savoir » et de dire des vérités collectives et individuelles. Parce qu'il est fondé sur un « tout dire », le roman n'hésite pas à représenter les profondeurs de la société et de l'homme. C'est essentiellement la description des corps, comme point de rencontre du social et de l'individuel et comme trait d'union entre l'extérieur et l'intérieur, qui captive le romancier. Celui-ci s'intéresse, comme la séméiologie, aux signes cliniques et pathologiques du corps.

Écrivains et médecins, depuis Cabanis au début du siècle³¹, cherchent à percer les mystères du physique et du moral. Déjà, pour Balzac, l'observation réaliste offre un regard clairvoyant qui saisit non seulement la surface du corps, mais aussi sa profondeur. Ainsi, comme l'écrit le célèbre écrivain de la *Comédie humaine*, la scrutation doit « pénétr[er] l'âme sans négliger le corps; ou plutôt elle [doit] sais[ir] si bien les détails extérieurs, qu'elle [va] sur-le-champ au-delà [...]»³². Le topos de la figure de l'écrivain-anatomiste portant sa plume-scalpel dans les sinuosités de la chair constitue une manière de rendre compte, fidèlement, au plus près de l'intériorité du corps, des mécanismes qui régissent à la fois le somatique et le psychique. La poétique zolienne est, en effet, tributaire d'une auscultation de l'homme dans ses replis secrets et dans ses signes spécifiques, dans ses failles et ses crises. Elle trouve un prolongement, ou plutôt une source dans les sciences médicales, plus particulièrement dans la méthode anatomo-clinique, qui cherche à déterminer les

³⁰ Jean Borie, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 55.

³¹ Pierre J. Georges Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, vol. 1, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005 [reproduction de l'édition de 1802], 484 p.

³² Balzac, *Facino Cane*, *La Comédie humaine*, Pl., t. VI, p. 66; cité par Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman, I. La Conscience au grand jour*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2009, p. 106.

symptômes distinctifs des maladies afin d'en découvrir le siège. C'est pourquoi l'écrivain évoque souvent l'incision et le découpage chirurgicaux pour définir le travail créateur :

Le romancier analyste [...] passe le tablier blanc de l'anatomiste et dissèque fibre par fibre la bête humaine étendue toute nue sur la dalle de l'amphithéâtre. Et ici la bête humaine est vivante; ce ne sont pas les organes morts qu'interroge le savant, c'est la vie elle-même, ce sont l'âme et la chair dans leur activité³³.

La médecine fournit à Zola non seulement une méthode, mais aussi des scénarios (l'agonie, la maladie), des lieux (l'hôpital, l'asile) et des personnages (le médecin, l'observateur et le malade). Elle lui procure également une herméneutique scientifique fondée sur la lecture de l'expressivité corporelle. La littérature et la clinique partagent à la fois un territoire intellectuel et un fantasme tenace de la « quête d'une vérité cachée et révélée³⁴ » qui passe par l'observation de l'être humain. Toutes deux visent, de façon symbolique, à transformer les signes en récit, ou encore à convertir les signes du corps en un signe-aveu, c'est-à-dire qui dévoile les processus internes d'un détraquement psychologique ou physiologique. Comme l'explique Jean-Louis Cabanès,

l'institutionnalisation [au début du XIX^e siècle] de la clinique, ou plus précisément de la méthode anatomo-clinique, est inséparable du renouvellement des formes romanesques. À l'enseigne du réalisme, elles ne cessent de lier une étude rapprochée des surfaces du réel, considérées comme une peau marquée

³³ « Causeries littéraires. Un roman d'analyse », *Le Figaro*, 18 décembre 1866; *OC*, t. X, p. 700. Zola redit, dans plusieurs articles, le rôle de l'écrivain devenu anatomiste : « Il ne s'agit pas d'une histoire plus ou moins intéressante, mais d'une véritable leçon d'anatomie morale et physique. Le romancier jette une femme sur la pierre de l'amphithéâtre, la première femme venue, la bonne qui traverse la rue en tablier; il la dissèque patiemment, montre chaque muscle, fait jouer les nerfs, cherche les causes et raconte les effets; et cela suffit pour étaler tout un coin saignant de l'humanité. » (« Edmond et Jules de Goncourt », *Les Romanciers naturalistes*, *OC*, t. XI, p. 170.) Sur ce point, voir les analyses de Jean Kaempfer (*Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, José Corti, 1989, 268 p.). Nous reviendrons plus amplement sur la conception qu'a Zola de l'œuvre d'art comme corps et chair dans le chapitre III de la partie IV.

³⁴ Dominique Meyer-Bolzinger, *Une méthode clinique dans l'enquête policière. Holmes, Poirot, Maigret*, Liège, Éditions du Céfal, coll. « Travaux et thèses », 2003, p. 11.

de signes, à une compréhension en profondeur de l'énergie qui impulse la dynamique sociale³⁵.

La médecine clinique met au jour le latent, la lésion ou le siège de la maladie. Elle s'intéresse à tout ce qui se cache à l'intérieur de l'organisme qui parasite la santé.

Sensiblement guidée par les mêmes intérêts, la méthode naturaliste cherche, elle aussi, à dévoiler la tare et la fêlure qui déséquilibrent et troublent le corps et l'esprit. C'est donc en ce sens que Zola fonde une archéologie du corps dans son œuvre, parce que, comme il le souligne, « la vérité est au fond sous les chairs³⁶ ». Jacques Noiray, dans son article essentiel, « Zola, mémoire et vérité de la chair », a exposé le lien fondateur entre la chair et la vérité dans l'esthétique zolienne :

“Fouiller” les chairs, ce n'est pas seulement les ouvrir pour le plaisir d'une jouissance érotico-morbide déguisée en projet scientifique. C'est aussi poursuivre, au plus profond de la matière, une vérité qui se dérobe. L'écrivain qui “creuse” le réel reproduit le geste de l'archéologue creusant le sol pour y découvrir les signes enfouis d'une civilisation disparue. Au fond du corps, comme au fond de la terre, se cache un trésor légué par le temps, qu'il s'agit de mettre au jour et d'analyser. “Fouiller la chair”, c'est se mettre en quête de savoir, c'est descendre vers un sens obscur, immanent à la matière elle-même. La vérité est un dépôt, la trace du passé imprimée dans les couches épaisses d'un sol primordial. Toute recherche de la vérité est d'abord une archéologie³⁷.

L'archéologie de la chair et du vivant, c'est donc la méthode naturaliste. Le corps est l'objet privilégié de l'investigation, car il n'est pas qu'une pure surface où se gravent des passions et des émotions : il archive surtout les sensations et révèle l'intériorité du personnage. D'où l'importance, dans l'œuvre, de la mise à nu, du dévoilement, de l'incision permettant de voir sous le visible, dans les replis de la chair, les vérités du sujet :

³⁵ Jean-Louis Cabanès, « Présentation », *Eidolon*, « Littérature et médecine II », textes réunis par J.-L. Cabanès, n° 55, juillet 2000, p. 9.

³⁶ « Revue dramatique et littéraire », *Le Voltaire*, 28 octobre 1879; OC, t. XII, p. 602.

³⁷ Jacques Noiray, « Zola, mémoire et vérité de la chair », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, sous la dir. de V. Cnockaert, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 123. L'explication vise à contrer certaines des affirmations de Jean Kaempfer qui associe l'image de l'autopsie et le fantasme zolien du dépeçage et de l'incision à une dimension supposément sadique du projet naturaliste (voir *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, op. cit., p. 189 et les suivantes).

L'écrivain réaliste suggère en effet que le corps laisse affleurer dans les enveloppes cutanées les indices d'une profondeur viscérale ou psychologique. Il ne cesse de penser la psyché sur fond de pathologie et de déraison. Il conjoint une esthétique de l'indice, si soucieuse de détails qu'elle engage parfois comme une sorte de folie des signes, à une esthétique du typique. Le roman développe des récits de cas, et sans perdre de vue les vies singulières, à partir des confins ou des anomalies, il s'efforce de dégager des lois générales. La tératologie ou l'anormalité lui donnent la compréhension de la norme, la dysfonction de la fonction, la surface de la lésion interne³⁸.

En juxtaposant ces questions et interrelations de la surface et de la profondeur, du psychisme et du physiologique, du symptôme et de l'intériorité, de la marginalité et du récit de cas, et ultimement de la médecine et du roman, à celles de la révélation et de la confession comme moyen de connaissance du moi et de l'intimité du sujet, nous verrons, dans cette étude, que le roman zolien met en scène non seulement des discours sur le corps, mais des aveux du corps.

Le romancier n'est pas le seul à rêver d'une archéologie corporelle de la vérité humaine. Comme l'explique Georges Vigarello, les sciences humaines, au XIX^e siècle, ont inventé des modes d'observations du corps aspirant à connaître et à repérer « les lieux où le sujet manque précisément à lui-même » :

Son "importance" [au corps] n'est ici qu'une conséquence épistémologique dont la pertinence grandit avec une dynamique de la trace et de l'indice. C'est dans les "pistes" latérales, apparemment secondaires, dans les lapsus, gestes, déchets ou oublis, que la psychanalyse a, depuis longtemps, indiqué les chemins d'une vérité. Il va sans dire que l'ensemble des données corporelles interpelle, prioritairement à cet égard, un style particulier d'examen. Saisir le symptôme, c'est souvent savoir s'attarder aux manifestations infimes ou aux expressions anodines, donner vie à un foisonnement flottant entre l'insignifiant et le furtif. [...] Versant tangible d'un signe, ou plus simplement matérialisation d'un indice, le corps est présent comme portion d'espace focalisé. Il devient surface parcourue par un œil toujours prêt à s'immobiliser ou à s'ancrer³⁹.

Parce qu'il ne cesse de parler et de s'exprimer par le truchement des signes qui le constituent, le corps génère un ensemble de discours scientifiques qui visent à

³⁸ Jean-Louis Cabanès, « Présentation », *Modernités*, « Surface et intériorité », textes réunis et présentés par J.-L. Cabanès, n° 12, 1998, p. 4-5.

³⁹ Georges Vigarello, « Le Laboratoire des sciences humaines », *Esprit*, n° 62, février 1982, p. 95.

expliciter ses traits définitoires, ses liens avec la conscience, ses pathologies, etc. Figurant une synthèse de l'esprit, dont l'anthropologie médicale et judiciaire, la psychiatrie et la psychologie vont tenter de tracer les structures et contours pour en dévoiler l'architecture et la mécanique, le corps porte sur lui l'inscription des vices moraux, des penchants transgressifs et des maladies mentales. L'établissement de correspondances entre le physique et le psychique, entre le musculaire et l'émotionnel, entre l'osseux et le penchant, entre le tressaillement et la passion, entre la saillie et le talent, entre la ride et la prédisposition signale l'intérêt boulimique des sciences de l'homme au XIX^e siècle pour l'analogie, la séméiologie et la taxinomie. En somme, ces diverses disciplines du somatique, qui bornent le siècle (de la physiognomonie à la psychologie), cherchent à établir une grammaire corporelle : Lavater décrit les secrets du cœur par le langage du corps; Gall fait parler les bosses du crâne; Duchenne de Boulogne relève les règles qui régissent le visage à partir d'expériences électrophysiologiques; Bertillon réduit l'organisme à ses dimensions; Albert Lemoine affirme la nécessité d'un classement des traits expressifs afin de préciser la matière des signes physiologiques⁴⁰; Théodule Ribot fait ressortir l'importance en psychologie de l'étude des mouvements physiques qui révèlent les états de la conscience⁴¹. Le somatique, qu'il soit mobile, sensori-moteur ou statique, fait l'objet d'une investigation approfondie, parce que, dans l'imaginaire *scopique* qui enfièvre les sciences de cette époque, il se constitue comme un moyen d'expression, de communication et de révélation. Ne manifeste-t-il pas surtout l'idée d'un langage métaphorique révélateur de l'intériorité de l'homme?

⁴⁰ Ainsi, il faut, selon ce philosophe français, « établir l'alphabet, l'orthographe et la grammaire, connaître les lois de leur formation et les règles de leur accord; il faudrait ensuite essayer de définir le sens de chacun de ces signes, de dresser le vocabulaire du langage de la physionomie [...] ». (Albert Lemoine, *De la physionomie et de la parole*, G. Baillière, 1865, p. 23.)

⁴¹ Dans *Les Maladies de la volonté*, Ribot répète, à plusieurs reprises, que « tout état de la conscience tend à passer à l'acte ». (L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2002, [1883], p. 108 et p. 137.) Dans *Les Maladies de la mémoire*, il explique également que les états de la conscience impliquent « à un certain degré des éléments moteurs » (L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005 [1881], p. 122), suggérant ainsi un lien causal entre la psyché et les mouvements corporels.

Émile Zola n'échappe pas à cet intérêt pour les fonctions éloquentes et indicatives du corps qui anime son siècle. Il y a dans le roman naturaliste diverses manières de dire et d'avouer les secrets intimes, fondateurs de l'individualité, qui tenaillent le personnage. Toutes passent par le corps. Jacques Noiray a, avec acuité, remarqué que

toutes les activités psychiques humaines se ramènent pour [Zola], comme pour les phénomènes du corps, à un processus d'incarnation. Qu'il s'agisse de l'imagination, de la vie intellectuelle ou affective, consciente ou inconsciente, toutes les images, toutes les idées ne peuvent être saisies que selon la voie physiologique. [...] Tout part du corps, tout revient à lui⁴².

Dès lors, dans l'œuvre zolienne, la pratique de l'aveu est conditionnée par la corporéité : en effet, ce qui est scellé dans les profondeurs de l'être non seulement possède une mémoire, mais une voix, qui énonce, de façon involontaire, des vérités. Si le roman naturaliste s'attarde aux détails lisibles du corps dont il offre une riche symptomatologie, il insiste aussi, en complément du langage corporel, sur l'énonciation d'une intériorité cachée qui trouve des correspondances dans les mécanismes automatiques régissant la psyché et le somatique. L'aveu y est souvent instinctif : il fait surgir une parole abyssale et viscérale. Toujours selon Jacques Noiray, « au fond de la chair est enfoui un secret qui parfois remonte, affleure, s'expose en bribes, en "lambeaux" décousus qu'il faut reconstruire. Car le langage du corps n'est pas celui de l'esprit : c'est une parole obscure, difficile, lacunaire⁴³. » Le vrai chez Zola est produit par le corps, car sur lui et en lui se lisent les phénomènes de la psyché. La vérité en régime zolien pourrait se définir comme « témoignage, sédiment d'une histoire » corporelle, parce que le corps est un « indicateur, [un] ensemble de marques ou de traces »⁴⁴. C'est en cela qu'il est aveu, puisque porteur d'une mémoire individuelle et historique. Par un jeu du volontaire et de l'involontaire, il fait émerger l'enfoui, l'oublié, le caché, l'inavouable.

⁴² Jacques Noiray, « Zola, mémoire et vérité de la chair », *op. cit.*, p. 119.

⁴³ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁴ François Dagognet, *Faces, surfaces, interfaces*, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1982, p. 201.

Le roman naturaliste est donc considéré à son époque comme une littérature du corps où prime la dimension sensible et instinctuelle. Il met en place un paradigme de la matière, de la sensation et du réel⁴⁵. Pour Ferdinand Brunetière, la psychologie qui se limite à la sensation, la négligence de l'intériorité et l'omission des facultés supérieures de l'âme constituent les erreurs impardonnables et monumentales des romanciers réalistes. Il affirme notamment que Zola ne comprend rien aux « rapports de l'esprit et de la matière, du libre arbitre et de la responsabilité morale, ou des milieux encore et de l'hérédité physiologique⁴⁶. » La condamnation est sévère et erronée : cette étude tentera justement de montrer que ces rapports entre le somatique et la psyché sont novateurs dans l'œuvre naturaliste, parce que l'écrivain les pense comme un tout, selon le modèle du fonctionnement du système nerveux (de la sensation à l'idée, c'est tout le corps et la psyché qui sont convoqués). Le romancier détrône effectivement – Brunetière n'a pas complètement tort – l'âme au profit d'une chair sensible. Cependant, l'une n'exclut pas l'autre, puisque la conscience pour Zola, si elle ne se présente plus « comme l'origine des comportements humains⁴⁷ », est intégrée au physiologique (tout comme l'inconscient); la volonté, même si elle est souvent paralysée ou déclassée par la part involontaire qui régit le sujet, fait mouvoir le personnel romanesque zolien. N'oublions pas que c'est « la bousculade des ambitions et des appétits⁴⁸ » que Zola veut représenter.

Cette étude s'efforce de saisir la structure, scientifique et imaginaire, des rapports analogiques du corps et de l'âme, du physiologique et de l'esprit, qui s'élabore autour de la problématique de l'aveu. Comment dire les secrets de l'âme dans le récit zolien fondé sur le corps? Si le psychisme est incarné et matériel et si la

⁴⁵ Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy, coll. « Bibliothèque contemporaine », 1884, p. 3.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁷ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, t. I, Klincksieck, 1991, p. 13. Il définit « la part du physiologique comme la manifestation de tout ce qui, émanant du corps, vient ruiner les prétentions de la conscience à se présenter comme l'origine des comportements humains. » (*Ibid.*)

⁴⁸ « Notes générales sur la marche de l'œuvre », NAF 19345, f° 3; *FRM*, t. I, p. 30 (Pl, t. V, p. 1738).

conscience relève de l'innervation, comment Zola représente-t-il les mouvements de la pensée et l'expulsion verbale de l'idée aliénante? Le roman naturaliste n'hésite pas à utiliser les scènes d'aveux, car elles exposent un savoir intime (fautes, crimes, désirs, passions, etc.), révèlent les mécanismes psychiques et explorent les « zones troubles de l'individu, les états intermédiaires⁴⁹ », tels que la folie ou la maladie. Notre thèse entreprend donc une poétique de la révélation par le corps des processus affectifs et de la psyché dans l'œuvre zolienne. Ainsi sont différenciées les diverses procédures pour faire avouer l'individu délinquant au regard de la norme (confession religieuse, hypnose, observation et lecture scientifique de l'anatomie) et les techniques narratives menant au dévoilement du sujet. C'est aussi à partir du développement des savoirs sur le corps et l'esprit au XIX^e siècle (la casuistique religieuse, la psychiatrie, l'anthropologie criminelle et la psychologie) que nous décrivons la question de l'aveu chez Zola, comme manière de dire les « vérités physiologiques⁵⁰ », moyen d'exploration de la psyché et technique d'écriture. Cette étude tente de voir comment les conceptions physiologiques et psychologiques de l'âme et du corps sont reprises et remodelées par le récit naturaliste et servent à étayer les dispositifs narratifs d'énonciation du secret. Il ne s'agit pas uniquement de se pencher sur le passage de la médecine à son cadre dramatique et romanesque ni de repérer dans le texte zolien le document clinique ni de borner notre recherche à un parallélisme psychophysiologique, mais plutôt de saisir les réappropriations, les inventions, les interrogations que le romancier met en place dans ses romans autour de ces problématiques. Ce travail a l'ambition de croiser l'analyse littéraire avec les savoirs médicaux du XIX^e siècle.

L'enjeu de notre thèse est de développer un raisonnement sur le fonctionnement, dans l'œuvre d'Émile Zola, de la révélation d'une vérité intime du sujet, qui s'articule sur un outillage mental et des rituels scientifiques contemporains

⁴⁹ Colette Becker, *Zola. Le Saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte », 2002, p. 203.

⁵⁰ « De la moralité dans la littérature », *Le Messager de l'Europe*, octobre 1880; *OC*, t. XII, p. 493.

à l'écrivain naturaliste. En effet, à cette époque, la science médicale, plus particulièrement la psychiatrie, récupère, à des fins thérapeutiques, mais aussi coercitives, les techniques de vérité élaborées par la religion. L'aveu se transforme dès lors en un moyen d'inspection et de vérification à la fois morale, clinique et judiciaire. Émile Zola n'échappe pas à cette tendance à vouloir démasquer l'inavouable et le pathologique de l'individu qui anime son siècle. Emblématique de son esthétique, l'aveu n'est pas qu'un acte de parole, lancé à voix haute devant un tribunal et ses juges, il engage toujours l'être dans une représentation, une mise en scène du corps, que les romanciers naturalistes et les médecins n'ont cessé d'examiner. Il relève donc de tout un champ d'expérimentations et d'enquêtes scientifiques sur le sujet délinquant. Michel Foucault a bien montré que le XIX^e siècle voit naître des systèmes de contrôle et de pouvoir permettant d'encadrer les aveux, volontaires ou extorqués, de l'individu, souvent déviant au regard de la société, que ce soit le fou, le criminel, l'hystérique ou le masturbateur. L'aveu, selon lui, en tant que *technique de soi* produisant la vérité, s'est diffusé, à cette époque, dans plusieurs domaines : médecine, pédagogie, psychiatrie, criminologie, psychologie⁵¹. C'est qu'au XIX^e siècle, la question morale passe désormais par la grammaire du corps. De cette transformation fondamentale du savoir intime sur l'homme, les pratiques de production de la vérité se modifient : la science pense et organise l'énonciation du vrai et du caché à partir de l'ancienne procédure de la confession, fondée sur le modèle judéo-chrétien⁵². Les travaux de Michel Foucault ont largement démontré le vaste déploiement scientifique de l'aveu : interrogatoires, questionnaires, enquêtes, observations apparaissent comme les moyens privilégiés de faire parler l'individu de ses secrets et de son vécu. L'œuvre d'Émile Zola, fortement influencée par les divers traités médicaux de son temps, prend en charge ces transformations du savoir en les articulant dans la fiction. Les discours de vérité, dans les récits zoliens, se logent dans les procédures de l'aveu du corps qui dévoile l'affectivité du sujet. Il s'agira donc

⁵¹ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 85-86.

⁵² *Ibid.*, p. 86-87.

d'ausculter les réécritures littéraires de l'aveu (judiciaire, pénitentiel, psychiatrique) afin de questionner le projet romanesque de Zola fondé sur un « tout-dire ».

Cette thèse étudie l'œuvre zolienne au regard d'une histoire des savoirs et des idées (la psychiatrie, la clinique, les institutions religieuse et judiciaire), et sous l'angle d'une poétique du corps, plus particulièrement d'une « sémiologie historique⁵³ », telle que la définit Jean-Jacques Courtine, à savoir l'étude des signes expressifs du corps à une époque donnée. Tributaire des sciences du signe (au XIX^e siècle, les médecins parlent de la « séméiologie », de la « séméiotique » ou de la « sémiotique » pour délimiter la partie de la médecine s'occupant des signes anamnestiques, diagnostics et pronostics de la maladie⁵⁴), la sémiologie historique présente en effet des séméiologies du langage corporel sans pour autant écarter la question de « l'historicité de l'expression⁵⁵. » Elle met au jour « les perceptions du corps comme langage, les différentes sensibilités historiques aux expressions et aux silences » de l'organisme⁵⁶. Elle montre que « corps et langage [...] sont indissociables : autant que le verbe, le corps est expression subjective, lien social de communication, langage naturel de l'âme⁵⁷. » Elle s'intéresse aux diverses mutations dans les regards sur le corps et dans les pratiques langagières⁵⁸. Dans cette

⁵³ Jean-Jacques Courtine, « Le Corps et ses langages : quelques perspectives de travail historique », *Horizons philosophiques*, vol. 1, n° 2, 1991, p. 5.

⁵⁴ Voir les articles de Serrurier : « Séméiologie », *Dictionnaire des sciences médicales*, t. L, 1820, p. 556; « Séméiotique », *ibid.*, p. 556-569.

⁵⁵ Jean-Jacques Courtine, « Le Corps et ses langages... », *op. cit.*, p. 7.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Tout récemment, Marie-Anne Paveau et Pierre Zoberman, professeurs à l'Université Paris 13, ont inventé le concept de « corpographe » pour désigner « l'inscription du sens sur le corps autant que l'inscription du corps comme sens. » (« Corpographèses ou comment on/s'écrit le corps », *Corpographèses. Corps écrits, corps inscrits*, sous la dir. de M.-A. Paveau et de P. Zoberman, L'Harmattan, coll. « Itinéraires, littératures, textes, cultures », 2009, p. 9.) La corpographe relève d'une « mise en forme langagière, textuelle et sémiotique des corps ». (*Ibid.*) Elle indique tout à la fois les marques, tatouages, vêtements qui ornent le corps que la textualité et la « sémiotité des expressions corporelles ». (*Ibid.*, p. 12.) Ce concept a l'avantage de réunir sous un même chapeautage diverses approches et disciplines (études *queer*, *cultural studies*, *gender studies*, études littéraires, épistémologiques et historiques). À l'inverse des travaux de Jean-Jacques Courtine, d'Alain Corbin et de Georges Vigarello qui travaillent sur une approche historique des corps, « l'approche corpographique », sans négliger l'historicité du corps, est essentiellement littéraire : elle analyse

perspective, nous analyserons les manifestations et représentations des expressions corporelles dans le roman zolien. Notre démarche se propose en quelque sorte de poursuivre le travail accompli par les historiens des sensibilités (Jean-Jacques Courtine, Alain Corbin et Georges Vigarello) sans pour autant se cantonner à un simple repérage des apparitions et incarnations du corps dans le texte littéraire. Cette étude voudrait plus particulièrement décrire le passage historique d'un modèle religieux de la confession portant sur la chair peccable (c'est le corps qui est minutieusement ausculté dans toutes ses dimensions charnelles au tribunal de la pénitence) à un prototype scientifique pensant le corps comme un aveu révélant non seulement les secrets, mais la psyché de l'individu coupable; examiner l'invention d'une mesure des corps, liée à un délire *scopique* de la science judiciaire que le romancier naturaliste ironise et condamne; saisir la transformation de la notion du « moi », devenu pluriel et polymorphe, pour comprendre comment le personnage zolien, à l'instar des aliénés, n'est plus maître de son énonciation, qu'il est assujéti à un aveu malgré lui le poussant instinctivement à dévoiler ses pensées et ses désirs; et, finalement, voir comment le corps de l'écrivain, inscrit dans la texture du récit et observé par la critique médicale, fait signe au regard d'un modèle de la confession et de l'autobiographie. Qu'il soit religieux, judiciaire ou simplement intime, qu'il renvoie à du biographique ou à du narratologique, l'aveu est scruté dans toutes ses dimensions.

Plus précisément, quatre axes ont été dégagés. Tout d'abord, la comparaison des rites médicaux et religieux dans la thérapeutique des consciences (confession, traitement moral, hypnose) nous permettra de comprendre les pratiques de l'aveu à l'intérieur du moment historique durant lequel elles se développent. À travers une histoire des techniques d'interrogatoire au confessionnal et de la critique anticléricale

l'écriture textuelle du corps. Mais ce concept et cette approche demandent à être davantage précisés, comme le prouve l'hétérogénéité de leur premier ouvrage collectif (qui accorde trop de place, à notre avis, à des corpus non littéraires). Le colloque international qu'ils ont organisé en novembre 2010 à l'Université de Paris 13, « Écritures du corps/Writing The Body », permettra certainement de baliser le champ de cette recherche fort prometteuse.

au XIX^e siècle, élaborée dans le premier chapitre de cette thèse, nous verrons, à la suite des travaux de Michel Foucault (*La Volonté de savoir*, *Les Anormaux*, *Le Pouvoir psychiatrique*), de quelle manière la casuistique théologique, régissant le modèle de la confession au tribunal de la pénitence, a pour but ultime de régulariser les instincts sexuels, de dompter l'excitabilité des sens, d'endiguer les comportements immoraux et de discipliner les penchants irrésistibles. La thérapeutique des esprits est aussi une méthode de redressement des corps. Or, chez Zola, elle accomplit l'inverse : au lieu de corriger les impulsions passionnelles et de gouverner les sensations et les âmes, elle débauche et asservit les jeunes filles; elle génère des troubles de l'imagination et de la sexualité; elle enfante des hystériques. Ce qui survient au tribunal de la pénitence zolien, ce sont bel et bien des débauches de l'âme : le rite de la confession fait naître des êtres déviés, déforme les destinées féminines et enrôle les esprits dans un carcan étroit. Dès lors, il s'agira de saisir le passage d'un discours du corps peccable à un corps en aveu, celui de l'hystérique qui se libère de la suggestion morbide de son maître pour dire son désir.

La deuxième partie est consacrée aux multiples regards sur le corps qui engendrent diverses grilles de lecture, particulièrement physiognomonique et anthropométrique, que le roman naturaliste interroge et réinvente. Les travaux de Lavater, à la fin du XVIII^e siècle, ont servi de nomenclature intellectuelle permettant de penser et de concevoir les articulations entre la morphologie et le moral; dans le prolongement de ces études, Gall, dans les années 1820-1830, invente la phrénologie, Lombroso et Bertillon, autour de 1880, fondent une anthropologie criminelle et l'identification anthropométrique. Ces savants verront dans l'ossature du corps humain une armature fixe et visible favorisant l'épinglement de la déviance : les techniques de mesure de l'anatomie rêvent, dans ces conditions, de faire du corps un aveu. Or, si elles mènent souvent, chez Zola, à des erreurs de lecture, l'écrivain n'hésite pas à mettre l'accent sur les mécanismes psychophysiologiques qui parviennent à révéler, de façon automatique, en dehors de la volonté, l'intériorité et l'émotivité de ses personnages. Il conçoit en effet les rapports entre l'âme et le corps,

non pas selon la matrice physiognomonique, mais plutôt à partir du modèle, théorisé par la psychiatrie et la psychologie expérimentale, du réflexe (cérébral et physiologique).

Dans la troisième partie, il sera question de l'aveu et de ses liens avec les phénomènes involontaires, physiques et psychiques, qui régissent le personnage zolien. Si la médecine, particulièrement la psychiatrie, devient véritablement au XIX^e siècle, comme Juan Rigoli après Michel Foucault l'a admirablement montré, une « discipline du regard⁵⁹ » qui s'attaque à la difficile quête de percevoir à travers les symptômes de la maladie les signes singuliers de la vésanie, elle utilise également, comme complément au regard stéréoscopique de l'aliéniste, le langage même de l'aliénation. À partir des discours médicaux contemporains à Zola sur les mécanismes automatiques, nous verrons que l'aveu est souvent un processus involontaire, c'est-à-dire qu'il s'accomplit contre le vouloir du personnage. Il est dès lors instinctif et inconscient. Est-il aussi de l'ordre de la folie? Il relève dans tous les cas de la notion de l'inconscient physiologique et cérébral qui naît en cette fin de siècle, car il est tributaire d'une fission du « moi », qui apparaît sous de multiples avatars (hallucinations, fantômes, rêves). L'expérience des limites de la conscience et des bornes de la volonté qu'architecture, dans la majorité des cas, la pulsion de l'aveu dans le roman zolien témoigne de la défaite du libre arbitre.

Pour terminer notre étude, nous analyserons les correspondances entre l'œuvre et l'auteur, dans la perspective de la tradition du portrait médico-littéraire, afin d'envisager la réception de l'*Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*⁶⁰ du docteur Toulouse au regard de ce que la critique a appelé les « confessions naturalistes » de Zola, que lui-même nomme

⁵⁹ Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, p. 43.

⁶⁰ Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, t. I, *Introduction générale*. Émile Zola, Société d'éditions scientifiques, 1896, 285 p.

ses « guenille[s] humaine[s]⁶¹ ». Il s'agira de saisir comment le style est ausculté comme symptôme des névroses de l'artiste, voire comme des « confessions physiologiques⁶² ». Après Toulouse, Lombroso et Nordau étayent les révélations fournies par l'*Enquête* par des analyses médico-littéraires des romans zoliens afin de prouver les pathologies de l'écrivain. Examinée sous l'angle du savoir médical sur la dégénérescence, l'œuvre est, pour ces médecins, considérée monstrueuse et amoral. D'où l'intérêt des hygiénistes pour l'étude littéraire. La composition du récit révèle, dans cette perspective, le fonctionnement (détraqué) de la psyché de l'auteur et devient un prolongement du corps écrivant. Curieusement, la corporéité de l'œuvre, révélatrice d'une disposition psychique (géniale plus que dégénérée), est aussi, dans les critiques littéraires rédigées par Zola tout au long de sa carrière, un critère de validation du génie : modelée du sang, de la chair et des nerfs de son créateur, elle porte en elle les traces psychophysiologiques de l'artiste, et dévoile une personnalité, un tempérament, une intensité interprétés par le romancier comme des aveux.

Ces quatre voies se recoupent : l'essentiel consiste à dénouer à travers les morphologies et les attitudes la réalité indissociable du physique et du psychique chez Zola et de saisir le corps comme langage expressif, qui démasque la psyché du sujet. Comment le moi et l'inavoué s'infiltrant dans les postures, les mouvements, souvent réflexes, du personnage, mais aussi dans le corps du texte et dans les replis insoupçonnés du style? Qu'est-ce qui se dissimule derrière le visible? Qu'est-ce qui s'énonce dans les marges du langage?

La psychanalyse s'est beaucoup intéressée aux manifestations inconscientes du corps qui lèvent le voile sur le refoulé de l'individu. Freud, notamment, dans son étude sur Dora rappelle que :

[C]elui qui a des yeux pour voir et des oreilles pour entendre constate que les mortels ne peuvent cacher aucun secret. Celui dont les lèvres se taisent bavarde avec le bout des doigts; il se trahit par tous les pores. C'est pourquoi la

⁶¹ « Lettre-préface » à l'*Enquête* du docteur Toulouse; *Corr.*, t. VIII, p. 358; *OC*, t. XII, p. 707.

⁶² Pour reprendre le titre de l'article de Léon Rictor, « Cerveaux littéraires. Confessions physiologiques », *Le Figaro, Supplément littéraire*, 10 décembre 1892, p. 200.

tâche de rendre conscientes les parties les plus dissimulées de l'âme est parfaitement réalisable⁶³.

Dans son essai *Le Besoin d'avouer*, Theodor Reik confirme lui aussi que « les gestes, les contenance, l'expression du regard et le ton de la voix, ainsi que l'écriture⁶⁴ », au même titre que « l'expression verbale des pensées et des sentiments⁶⁵ » constituent des aveux : « L'image de nos corps et de leurs mouvements, écrit-il, parle souvent plus clairement que les mots⁶⁶. » Lorsque le secret ou les « désirs insatisfaits⁶⁷ », interdits, indicibles ne parviennent pas à s'exprimer verbalement, ils s'inventent « inconsciemment une forme d'expression appropriée – l'aveu inconscient⁶⁸. » Reik poursuit la description de ce type particulier d'aveu :

Toutefois lors même que nous nous taisons et que nous préférons ne rien dire, des forces inconnues nous obligent à nous livrer à des aveux inconscients. Notre silence en lui-même est éloquent et il se transforme en accusations et en auto-accusations. Tout se passe comme si quelque chose se révoltait à l'intérieur de nous contre une tyrannie qui nous interdit de faire part des motions qui nous déchirent [...]⁶⁹.

Plus proche de nous, André Zempléni nomme « sécrétions » les manifestations involontaires et inconscientes du secret :

Ayant pour principe *l'exhibition* du secret devant ses destinataires, la sécrétion travaille au moyen de bribes et de morceaux, d'exsudations, de rejets, de marques... c'est-à-dire de *signaux* que nous laissons "échapper", "percer", "filtrer", "fuir", malgré, ou à cause de notre intention d'empêcher notre secret de se dévoiler. Appelons *secreta* les innombrables faits et gestes – "regards furtifs", soupirs, "postures bizarres", "paroles inaccoutumées", absences et présences "remarquées", "airs", "manières", "cérémonies"... mais aussi bien certains actes manqués et lapsus – que les *autres*, les destinataires, *perçoivent et interprètent, constituent en signaux du secret*⁷⁰.

⁶³ Sigmund Freud, *Dora. Fragment d'une analyse d'hystérie*, PUF, coll. « Quadrige. Grands textes », 2006 [1905], p. 74.

⁶⁴ Theodor Reik, *Le Besoin d'avouer. Psychanalyse du crime et du châtiement*, Payot/Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1997 [1925], p. 267.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 268.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 269.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 270.

⁷⁰ André Zempléni, « La Chaîne du secret », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 14, automne 1976, p. 318.

Il s'agit bien d'un corps avouant qui supplée à la révélation verbale. Substitutions, déplacements, allusions, euphémismes, métaphores transforment la parole de l'aveu, élargissent sa définition et soulignent sa dimension physiologique et inconsciente.

Or, il ne sera pas question ici directement de psychanalyse, même si, à plusieurs égards, notre étude évolue aux bornes de la notion de l'inconscient. C'est tout simplement parce que Zola ne conçoit pas ce concept de la même manière que Freud ou Reik. Certes, il a l'intuition d'une force obscure venue du fond du corps, liée aux instincts et aux passions, qui pousse le secret (conscient ou inconscient) à s'extérioriser. Comme l'explique Jacques Noiray,

L'inconscient, pour Zola, c'est bien ce qui parle, en dehors de la volonté et du contrôle de la conscience. Mais cette voix, pour atteindre sa force bouleversante, ne doit pas se séparer du corps qui la recèle et qui la produit. Il ne saurait exister, chez Zola, d'autre inconscient que charnel. C'est l'obscur secret du passé, longtemps retenu dans l'épaisseur de la chair, qui, poussé par une sorte d'urgence, transpire à travers la peau, transsude sa vérité terrible par le moyen d'un *autre* langage. L'inconscient n'est pas dans l'oubli, dans un quelconque refoulement, puisque chez Zola le passé ne s'efface pas de la conscience. Il n'est pas dans le silence. Il est dans cette impérieuse voix de la chair, impatiente de se faire entendre malgré tout. Il est dans cette force de l'aveu *quand même*, dans ce prurit qui excède toutes les barrières de la volonté, qui fait du désir d'aveu un élan charnel analogue au désir érotique⁷¹.

Le romancier adhère à la thèse physiologique qui définit l'inconscient selon un modèle organique et cérébral parce qu'il pense les processus volontaires et automatiques de l'esprit à partir de la physiologie nerveuse. Théodule Ribot, dans *Les Maladies de la personnalité*, explique que l'inconscient est « un état physiologique qui étant quelquefois et même le plus souvent accompagné de conscience ou l'ayant été à l'origine, ne l'est pas actuellement⁷². » Cette différence de statut est donc motivée d'un point de vue historique : c'est en effet au tournant du XX^e siècle que s'effectue le passage capital vers une conception psychanalytique où l'inconscient n'est plus perçu comme relevant du système nerveux, mais devient plutôt « le

⁷¹ Jacques Noiray, « Zola, mémoire et vérité de la chair », *op. cit.*, p. 121-122.

⁷² Théodule Ribot, *Les Maladies de la personnalité*, Félix Alcan, 1885, p. 13.

psychisme lui-même et son essentielle réalité⁷³. » Le mot « inconscient » apparaît dans l'œuvre zolienne, mais il renvoie, le plus souvent, à des phénomènes involontaires du corps et de la psyché. Dans ces conditions, les romans de Zola peuvent difficilement, en suivant la posture d'interprétation qui est la nôtre, à savoir l'arrimage d'une histoire des savoirs médicaux avec la littérature, être envisagés sous l'angle de la psychanalyse. Il ne s'agira pas dans cette étude, comme le justifie Bertrand Marquer travaillant sur les hystériques de Charcot, « de déceler les futurs concepts psychanalytiques en gestation dans des œuvres devenues subitement visionnaires⁷⁴. » D'autres avant nous, notamment Jean Borie et Antonia Fonyi, s'y sont employé. Ce serait, par ailleurs, dénaturer la lecture psychanalytique des textes littéraires, et réduire les analyses scientifiques et les représentations littéraires du moi dans le roman naturaliste en les considérant uniquement comme une anticipation des thèses freudiennes sur l'inconscient.

Ce sont plutôt les travaux importants de Jean-Louis Cabanès sur le corps et la maladie, plus particulièrement sur les partages et emprunts de la littérature et de la médecine, et sur la *fictionnalisation* du document médical, si fondamentale dans les processus créateurs des romanciers réalistes et naturalistes, qui nous ont servi à réfléchir les modalités romanesques du corps et de la psyché chez Zola. De même, les historiens de la psychiatrie et de la psychologie du XIX^e siècle (Jacqueline Carroy, Nicole Edelman, Tony James) ont permis d'établir une périodisation des savoirs, et de saisir les déplacements et les formations de concepts clés, comme l'hystérie, la folie partielle, l'involontaire, servant à penser les mécanismes psychophysiologiques révélateurs de l'intériorité du sujet délirant. Les anthropologues, historiens et philosophes du corps et de la médecine, comme Georges Vigarello, Jean-Jacques Courtine, Alain Corbin, Michel Foucault et François Dagognet, balisent notre thèse

⁷³ Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, nouv. éd. augmentée et entièrement révisée par D. Berger, PUF, 1967, p. 520.

⁷⁴ Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008, p. 366.

d'une pensée sur les discours sur le corps. La critique zolienne, notamment les récentes études éclairantes sur les rapports fondateurs de la mémoire, de la sensation et des vérités du corps issues des actes du colloque *Zola. Mémoire et sensations*, et, également, les travaux incontournables de Colette Becker, de Philippe Hamon et d'Henri Mitterand sur la poétique naturaliste, ponctuent tout au long de ce travail nos analyses. Par ailleurs, nous avons fondé notre thèse sur les écrits des spécialistes du corps et de la psyché (médecins, psychiatres et prêtres) du XIX^e siècle : Pierre Debreyne, Thomas Gousset, Joseph Pochard et Jules Michelet, plus particulièrement, pour la question de la thérapeutique religieuse des âmes; Étienne Esquirol, Jules Baillarger, Alfred Maury, Théodule Ribot, pour la discipline psychiatrique et psychologique; Johann Kaspar Lavater, Cesare Lombroso, Alphonse Bertillon, pour l'anthropologie du corps délinquant⁷⁵.

La prise en compte des modalités naturalistes du corps, considérées sous un angle métaphorique, analogique, et dans ses rapports avec les manifestations de la vie psychique (souvenirs, sensations, désirs, sentiments, volonté) nous permet de penser ensemble les thérapeutiques de l'âme et du corps, les corrélations entre le physique et le moral, les liens qui se tissent entre l'œuvre et la confession. Nous faisons l'hypothèse que la nature de l'aveu dans le roman zolien a ceci de particulier qu'il ne conduit pas à une absolution ni à une résolution, bien au contraire. C'est que le corps est déjà aveu – en ce sens qu'il dévoile, qu'il suggère, qu'il dit la tare héréditaire, les fêlures et les déraisons – ainsi, est-il avant tout, chez Zola, un corps de langage.

⁷⁵ Voir la bibliographie pour toutes ces références.

PARTIE I AVEUX ET SEXUALITÉ

[L]a sexualité, en Occident, ce n'est pas ce qu'on tait, ce n'est pas ce qu'on est obligé de taire, c'est ce qu'on est obligé d'avouer.

- Michel Foucault¹

INTRODUCTION

De la confession religieuse à l'aveu médical au XIX^e siècle

Émile Zola traite, dans son œuvre, des liens ambigus et secrets qu'entretiennent les individus, plus spécialement les femmes, avec leur sexualité. Partageant avec les spécialistes de l'hygiène féminine, de l'hystérie et de l'hérédité la même « volonté de savoir » et de définir les mécanismes qui régissent les pulsions génésiques, l'écrivain naturaliste s'interroge sur les troubles du sexe. On le sait, à l'origine du cycle romanesque des *Rougon-Macquart*, une matrice déviante lègue ses névroses utérines et nerveuses à la famille. Dans l'arbre génétique pullule un univers de pervers, de petits crevés, d'hystériques, de névrosés, de fétiches, d'eunuques, de mystiques qui alimentent tous à leur manière le fantasme de dévoilement des sexualités à la base de l'œuvre zolienne : « Faire *parler* le sexe des femmes, le rendre transparent à l'analyse, tel pourrait bien être le projet secret d'Émile Zola [...] »². En effet, l'écrivain met en évidence l'importance d'une « science du sexe comme enjeu de la santé de l'individu et de la société »³. Les romans rendent compte d'une mise en discours du sexe et du désir qui puise à la fois dans les deux pôles de l'aveu : « d'abord centrée sur une *anatomique de la chair*, la confession devait alors abandonner la matérialité de l'acte sexuel pour mettre en œuvre une *analytique du*

¹ Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 1999, p. 157.

² Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Émile Zola ou le cauchemar de l'hystérie et les rêveries de l'utérus », *Les Cahiers naturalistes*, 41^e année, n° 69, 1995, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 27.

désir, constituant désormais un objet nouveau à l'horizon du savoir⁴. » Décrivant les pulsions du corps et les fonctions génésiques, Zola s'intéresse surtout à la façon dont le désir affleure à la conscience et à la manière dont il s'avoue à l'autre. Comme l'écrivent Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « la vérité du sujet gît donc désormais dans cet aveu du désir, et singulièrement du désir féminin, dont la psychanalyse fera une thérapeutique⁵ ». Or, cette vérité intime, où se confesse-t-elle? Trouve-t-elle dans les pratiques pénitentielles un lieu d'expression? S'avoue-t-elle par une mise en spectacle hystérique? Ces questionnements architecturant la problématique de l'aveu et de la sexualité esquisseront l'objet de notre analyse sur la confession religieuse et l'aveu de l'hystérique chez Zola. Cependant, avant d'entrer directement dans l'analyse littéraire, un détour par les discours casuistiques et psychiatriques sur le traitement des esprits, dessinant les contours de l'aveu, s'impose puisque Zola emprunte largement, comme le formule Jean-Louis Cabanès, « aux lieux communs d'une culture ancienne et à des formations discursives contemporaines⁶. »

En tant que production d'un discours véridique et individuel portant sur une existence fautive, sur un fragment intime du passé, sur un secret perturbant, l'aveu se greffe, durant le XIX^e siècle, à tout un champ d'analyse et d'observation de l'individu déviant. L'implantation progressive du traitement moral par Philippe Pinel et François Leuret, l'appropriation scientifique du modèle de la confession judéo-chrétienne par la médecine de la vie génésique et le développement de la clinique transforment les fonctions de l'aveu. En effet, dès le début de ce siècle, fortement imprégné, voire structuré, par une culture de la transparence et par une règle du tout dire, les rituels de l'aveu se laïcisent. Ils s'enracinent dans l'espace du diagnostic de certaines maladies à étiologie sexuelle, notamment l'hystérie et l'impuissance, et de

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*

⁶ Jean-Louis Cabanès, « À fleur de peau, au fond du corps : sensation et archive », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, sous la dir. de V. Cnockaert, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 143.

certaines penchants dangereux pour la santé, aux dires des médecins et des confesseurs, comme la masturbation, la sodomie, le coït interrompu. Parce que la sexualité est désormais au cœur d'une « investigation qui se voulait "scientifique", plus précisément médico-légale et médico-psychologique, mais qui était aussi, inextricablement, érotico-littéraire⁷ », et parce qu'elle est aussi, depuis l'instauration de la confession obligatoire par le Concile de Latran IV en 1215, au cœur des préoccupations du clergé, elle devient le socle sur lequel repose tout un ensemble de prescriptions concernant les conduites et comportements. Elle fait l'objet de normalisation, de classification, et d'analyse édictées par les confesseurs, les médecins et les hommes d'État, créant du même coup une tension entre ces trois spécialistes de l'hygiène morale, corporelle et sociale.

Selon Michel Foucault, le XIX^e siècle voit l'arrivée d'un « appareillage à produire sur le sexe des discours, toujours davantage de discours, susceptible de fonctionner et de prendre effet dans son économie même⁸. » Cette disposition discursive qui tisse des ramifications dans plusieurs disciplines (psychiatrie, psychologie, éducation, littérature, etc.) se branche directement sur la pratique de l'aveu et trouve son efficacité dans la simultanéité des informations qu'elle recueille : en effet, elle donne accès à un savoir à la fois sur le sexe et sur le sujet. Il y a donc bel et bien une « obstination des instances du pouvoir à en entendre parler [du sexe] et à le faire parler lui-même sur le mode de l'articulation explicite et du détail indéfiniment cumulé⁹. » Les manuels de confession et de médecine regorgent de confessions souvent difficiles de pénitents ou de patients sur leurs activités érotiques, détaillent les expériences de la chambre à coucher, classifient les écarts de la nature et identifient les comportements illicites. Des listes de questions, des exemples de conversations ainsi que de précieux conseils sont fournis dans ces manuels afin d'interroger correctement l'individu qui se présente au confessionnal ou au cabinet du

⁷ Jacqueline Carroy, « "Je ne veux pas faire rire" : la sexualité de et selon Zola », *Zola et les historiens*, sous la dir. de M. Sacquin, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 104.

⁸ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 33.

⁹ *Ibid.*, p. 27.

médecin. L'aveu devient un dispositif incitatif à parler du sexe : il est une « formidable injonction d'avoir à dire ce qu'on est, ce qu'on fait, ce dont on se souvient et ce qu'on a oublié, ce qu'on cache et ce qui se cache, ce à quoi on ne pense pas et ce qu'on pense ne pas penser¹⁰. » Dans ces conditions, le sexe n'est pas refoulé ni réprimé, comme l'explique Michel Foucault dans son ouvrage essentiel *La Volonté de savoir*; au contraire, il se forme et se constitue dans les injonctions du pouvoir (l'Église, l'État, la science) à le faire advenir. Tentant de comprendre le corps désirant afin de saisir « les discours vrais sur le sexe¹¹ » et puisant ces origines dans les techniques de la confession religieuse, cette science de la sexualité ou la *scientia sexualis* ainsi que la nomme Michel Foucault, analyse tous les actes entourant le plaisir charnel et la manière de jouir. C'est que, déjà, la casuistique propose un modèle scientifique servant à faire avouer au pécheur repentant les détails de sa vie érotique.

Prenons l'exemple de la masturbation féminine qui, durant le XIX^e siècle, a été une préoccupation dominante tant pour le clergé que pour les médecins. Mgr Claret compose un article scientifique déclinant, pour cette catégorie particulière de pollution, trois formes typiques :

Première espèce, le clitorisme. C'est la plus ordinaire : elle consiste dans les attouchements au clitoris qui est le siège ou le principal organe de jouissances vénériennes, suivant les physiologistes.

Deuxième espèce, elle se pratique par l'introduction dans le vagin des doigts ou d'un instrument approprié à la fonction.

Troisième espèce, nommée utérine. Elle se pratique au moyen d'un frottement exercé sur le col de l'utérus. Cette dernière forme de la masturbation est plus funeste pour la santé que les deux précédentes. Elle rend les femmes stériles, elle amène des maladies de toute sorte et conduit au tombeau. Les maux qui résultent pour les femmes de ces abominables habitudes sont particulièrement : des ulcères ou plaies, des tumeurs, des cancers au col de l'utérus qui les font périr. Elles en éprouvent encore des écoulements qu'on

¹⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹¹ *Ibid.*, p. 90.

nomme "pertes blanches". Enfin, le caractère moral s'altère : elles deviennent dures et ingrates envers tout le monde¹².

Définissant ce vice en termes médicaux, à l'aide des « physiologistes », Mgr Claret s'interroge sur la nature, la cause et les effets de la masturbation : pour lui, cette pratique illicite amène son cortège d'afflictions physiques et morales. La description des maladies sert essentiellement à aviver la peur des pénitentes au confessionnal. Il termine son exemple en donnant des « conseils au confesseur sur la conduite qu'il doit tenir à l'égard de ceux qui se sont adonnés au vice et particulièrement à l'égard des femmes qui se livrent à la masturbation¹³.

Méthode savante de classification du péché sexuel, la casuistique théologique laisse deviner un fantasme scientifique de totalité. Comme le note avec justesse Édouard Drumont, les manuels « prévoient tout, ils sont complets comme un livre de

¹² Mgr Claret, *La Clef d'or*, reproduit dans *Les Mystères du confessionnal. « Manuel secret des confesseurs »* [Jean-Baptiste Bouvier] suivi de « *La Clé d'or* » [de Mgr Claret] et du « *Traité de chasteté* » [de René Louvel], Filipacchi, 1974, p. 186-187.

¹³ *Ibid.*, p. 189. De la même manière, le vicaire d'Evreux, René Louvel rédige un questionnaire qui détaille, minutieusement, dans ses variantes et circonstances, la technique de l'onanisme féminin. Voici quelques cas simples de « péchés que les jeunes filles commettent habituellement dans cette matière » :

« 1. – En se livrant à la masturbation, regardant leurs parties sexuelles et faisant des attouchements sur elles-mêmes.

2. – En caressant légèrement avec la paume de la main la partie supérieure de la matrice.

3. – En touchant du doigt le clitoris à l'intérieur du vase, etc.

4. – En introduisant le doigt dans le vagin.

5. – En introduisant dans le vagin un morceau de bois arrondi, etc... ou tout autre objet figurant le membre viril...

6. – En appuyant les parties sexuelles contre les pieds d'une table ou sur l'arête d'un mur pour exciter la pollution; ou en les frottant contre la chaise sur laquelle la jeune fille est assise; ou en s'asseyant à terre et appuyant le bout du pied sur le vase; ou encore en croisant les cuisses et exerçant une pression sur la matrice, et en faisant des mouvements sur elle-même pour produire des sensations vénériennes, etc. » Voici quelques cas graves :

« 1. – Bestialité. En appliquant la matrice sur un animal quelconque, et en se frottant contre lui pour amener la pollution.

2. – En introduisant dans le vase le bec d'un poulet ou d'une poule. Ou bien en mettant de la salive ou du pain dans la matrice et en attirant un chien pour faire lécher les parties pudiques par l'animal. Ou encore, en masturbant un chien pour faire raidir sa verge et l'introduire dans son vase. » (René Louvel, *Traité de la chasteté. « Questionnaire à l'usage des confesseurs pour interroger les jeunes filles qui ne savent pas ou qui n'osent pas faire l'aveu de leurs péchés d'impureté »*, [sans date]; reproduit dans *Les Mystères du confessionnal*, op. cit., p. 259-260.) La fiche technique, présentée par Louvel, répertorie toutes les combinaisons possibles de l'onanisme féminin avec un souci du détail hors du commun.

clinique¹⁴. » D'ailleurs, certains théologiens n'hésitent pas à faire appel à des références médicales afin de certifier et de consolider leurs postulats spirituels. Par exemple, Mgr Claret, dans son « article » quasi encyclopédique sur l'onanisme, cite une série de docteurs – Francisco Derans, Debreyne, Tissot, Gottlieb-Wogel, Franck, Deslandes et Hippocrate¹⁵ – afin d'asseoir ses propos sur un socle savant. Au spirituel se substitue le médical, dans une tentative de légitimation. Dans la préface de son manuel de confession au titre équivoque, *Mœchialogie* – qui signifie, selon Léo Taxil, « cours de luxure ou science de la fornication¹⁶ » –, Debreyne, à la fois médecin et confesseur, inscrit clairement son livre dans la lignée des ouvrages de physiologie : « Nous suivrons donc l'humanité dans la route fangeuse du vice honteux de la chair; nous marcherons dans cette voie sombre et méphitique de la mort, en portant toujours le flambeau des sciences physiologiques et médicales¹⁷. » Pour cet auteur, la casuistique est « une étude analytique » permettant de réhabiliter la nature humaine dans le chemin de la vérité et de la vertu. Se fiant « aux lois de l'organisme humain ou à l'observation pathologique¹⁸ », ce manuel, tout comme plusieurs autres publiés au cours du XIX^e siècle, présente à l'aide d'une argumentation étayée un nombre impressionnant de péchés expliqués à partir de la science. Alors que toutes les éventualités sont subdivisées, hiérarchisées et catégorisées, le récit « clinique » spirituel, avec ses multiples tableaux de signes, symptômes, causes et effets, prend bel et bien des allures scientifiques qui trouvent difficilement, selon l'historien Guy

¹⁴ Édouard Drumont, *Testament d'un Antisémit*, p. 426; cité par Léo Taxil, préface de la nouvelle édition de *Les Livres secrets des confesseurs dévoilés aux pères de famille*, Nouvelle Édition, 1898 [1883], p. 7.

¹⁵ Mgr Claret, *La Clef d'or*, reproduit dans *Les Mystères du confessionnal*, op. cit., p. 178-183.

¹⁶ Dans une note, Taxil écrit : « ce mot vient du substantif latin *moechia* qui veut dire : luxure, fornication, concubinage, et du substantif grec *logos*, qui veut dire : discours, science, traité. *Mœchialogie* signifie donc : Cours de luxure ou Science de la fornication. » (*Livres secrets des confesseurs*, op. cit., p. 63.)

¹⁷ Debreyne, Préface à la première édition de l'ouvrage *Moechialogie. Traité des péchés contre le sixième et neuvième commandement du Décalogue et de toutes les questions matrimoniales qui s'y rattachent directement ou indirectement*, suivi d'un *Abrégé pratique d'Embryo-physiologiques naturelles, médicales et de la législation moderne*, Librairie Poussielgue frères, 2^e édition, 1846, p. VI.

¹⁸ *Ibid.*, p. VII.

Bechtel, une « justification théologique¹⁹ ». Ces listes des turpitudes sont pourtant considérées comme un outil précieux de travail servant à la fois à instruire les futurs confesseurs, et, surtout, à quérir les aveux difficiles. Louvel fait d'ailleurs de son texte sur l'onanisme un « questionnaire à l'usage des confesseurs pour interroger les jeunes filles qui ne savent pas ou qui n'osent pas faire l'aveu de leurs péchés d'impureté²⁰ ».

On le voit, la thérapeutique morale et religieuse n'hésite pas à puiser dans le modèle scientifique pour étayer ses interrogatoires et paufiner son savoir du sexe. De son côté, la médecine morale et clinique, si elle tente de se départir de cet héritage, s'élabore pourtant en « miroir du modèle religieux historique et contemporain²¹. » Parce qu'il est « une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai²² », qui a fait ses preuves dans le rituel de la pénitence, l'aveu intègre donc le domaine scientifique. Il s'inscrit alors, non plus uniquement dans le corps clérical, mais dans « un champ d'observation scientifiquement acceptable²³ », car le siècle est « le temps d'une laïcisation de l'âme et des pratiques de cure par les médecins et les psychologues²⁴. » La science retient de la pratique religieuse de la confession le rapport particulier établi entre le confesseur et le pénitent, fondé à la fois sur l'autorité et la douceur, la peur et le réconfort, ainsi que les techniques d'interrogatoire fortement documentées et étayées par la casuistique théologique. Elle s'empare aussi de la manière de faire advenir les aveux, souvent difficiles, de la chair. L'aménagement d'un système de pouvoir, érigé sur le modèle judéo-chrétien de la

¹⁹ Guy Bechtel, *La Chair, le diable et le confesseur*, Plon, coll. « Le Doigt de Dieu », 1994, p. 232.

²⁰ René Louvel, *Traité de la chasteté*, reproduit dans *Les Mystères du confessionnal*, *op. cit.*, p. 259.

²¹ Hervé Guillemain, *Diriger les consciences. Guérir les âmes. Une histoire comparée des pratiques thérapeutiques et religieuses (1830-1939)*, La Découverte, coll. « L'Espace de l'histoire », 2006, p. 326.

²² Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 79.

²³ *Ibid.*, p. 87.

²⁴ Hervé Guillemain, *Diriger les consciences*, *op. cit.*, p. 9. Aloïs Hahn constate lui aussi que le XIX^e siècle est caractérisé par « une sécularisation et en même temps un emploi plus intense des rituels d'aveu [...] ». (« Contribution à la sociologie de la confession et autres formes institutionnalisées d'aveu : autothématisation et processus de civilisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^{os} 62-63, 1986, p. 54.)

confession auriculaire, trouve, en effet, dans les traités médicaux sur la folie et sur l'hystérie, une nouvelle « vocation ». Alors que les confessionnaires se vident progressivement, que les directeurs de conscience disparaissent²⁵, que les prêtres perdent peu à peu leur autorité sur les âmes, la science récupère, à des fins médicales, les techniques de vérité élaborées par la religion. L'intégration de l'aveu aux procédures d'observation et d'investigation propres aux disciplines médicales va entraîner le passage d'un corps régi par un péché, qui pouvait être guéri par le salut (la confession), à un corps malade que seule la science peut sauver. Si les prêtres avaient la conviction que la déraison était une dépravation qui pouvait être évincée par la pénitence, la psychiatrie tente, de son côté, une « médicalisation de la conscience²⁶ » : les découvertes progressives de la dualité du moi et de l'inconscient, par l'étude du magnétisme, de l'hypnotisme, de la possession hystérique, reconfigurent, dans une nomenclature savante, la conception de l'âme. Du régime de la faute et du péché, le second XIX^e siècle bascule dans un registre du normal et du pathologique²⁷. La maladie, plus particulièrement la folie, n'est donc plus, pour le

²⁵ Le directeur de conscience s'efface progressivement du portrait social à partir du XIX^e siècle. Si, durant le XVII^e siècle, la mode avait concouru à une prolifération d'ecclésiastiques chargés de diriger la conduite des pénitents (les directeurs de consciences étaient surtout prisés par les grandes dames du monde), le XIX^e siècle verra la disparition de ce personnage ecclésial. Pierre Larousse constate ce changement : « Tant de concessions n'ont pu sauver le directeur, qui a disparu, emporté avec tant d'autres chinoïseries par la Révolution française » (Article « Directeur », dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, t. VI, 1869, p. 898.)

²⁶ Hervé Guillemain, *Diriger les consciences*, op. cit., p. 7.

²⁷ Il suffit, pour s'en convaincre, de lire les nombreux ouvrages médicaux qui traitent de la médicalisation de la dévotion, notamment pour les cas d'hystérie. L'exemple du « Mal de Morzine » à la fin des années 1850 montre que la folie religieuse et la possession démoniaque sont maintenant traitées par les aliénistes. D'une « épidémie de possession », on passe à une « épidémie hystérique » qui dénature les femmes de ce petit village : « En authentifiant l'existence de l'hystérie dans ce mal de Morzine, les aliénistes pathologisent aussi deux phénomènes à la fois : le somnambulisme magnétique (qu'on appelle déjà « hypnose ») et la possession. » (Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l'Hystérique. Du début du XIX^e siècle à la Grande Guerre*, La Découverte, coll. « L'Espace de l'Histoire », 2003, p. 78.) Ce passage d'un corps pécheur à un corps malade se saisit également à travers la contestation des guérisons miraculeuses qui ont lieu à Lourdes vers la fin du siècle. Nombreux seront les médecins et les écrivains à nier ces guérisons : voir notamment *La Foi qui guérit* (1893) de Charcot et *Lourdes* (1894) de Zola qui, à ce titre, sont exemplaires de cette destitution du savoir religieux au profit de la médecine. Au sujet de la représentation littéraire de l'hystérie et sur la question de la *pathologisation* des phénomènes religieux dans le roman naturaliste, voir le chapitre suivant.

corps médical, la conséquence d'une hérésie : elle s'explique désormais par les notions de dégénérescence, d'hérédité ou de névrose. À l'inverse, pour certains prêtres, elle demeure le signe d'une dérogation aux préceptes moraux.

En même temps que la sécularisation de l'âme permet aux médecins de l'esprit de s'aventurer sur le terrain glissant de la conscience – espace de savoir qui jusqu'alors appartenait en exclusivité aux confesseurs –, elle oblige à un remodelage de l'aveu. Ainsi, le traitement moral (Pinel et Leuret), mais aussi l'anamnèse et l'hypnose pratiquées à la Salpêtrière sur les hystériques et les psychothérapies de la fin du XIX^e siècle²⁸ héritent du modèle de la confession chrétienne, comme le constate Jules Tinel en 1908 :

Les principes du traitement moral se rapprochent à tel point des pratiques séculaires de la confession et de la direction de conscience, que tous les médecins ont été frappés de cette ressemblance. [...] Le rapprochement est jusqu'à un certain point légitime entre ces "maladies de l'esprit" et les maladies de l'âme que constituent les habitudes de péchés; les procédés de guérison qu'on leur applique sont en somme de même ordre²⁹.

L'aveu de la maladie, à l'instar de la confession des péchés, est considéré comme particulièrement curatif :

Pour le malade comme pour le pécheur, l'aveu provoque à lui seul un soulagement : la faute ou l'idée fixe perd ce qu'elle avait d'obsédant, de mystérieux, de troublant; démesurément grossie par l'imagination, elle reprend au grand jour ses proportions réelles. Il est certain que l'aveu est nécessaire pour que le confesseur ou le médecin puisse instituer un traitement rationnel³⁰.

À la fin du siècle s'opère une « mutation thérapeutique et [un] renouveau religieux³¹ » qui correspond au développement des psychothérapies. À titre exemplaire, Déjerine préconise une « orthopédie pour les déviations du psychisme et du moral³² » pour prévenir les maux hystériques et les dérives sensitives. Il s'agit plus précisément de « tenter de combler les déficits et de redresser les orientations

²⁸ Voir Hervé Guillemain, *Diriger les consciences*, op. cit., p. 244-252.

²⁹ Jules Tinel, *Confession et psychothérapie*, Rouen, Imprimerie de la Vicomté, 1908, p. 3-4.

³⁰ *Ibid.*, p. 5.

³¹ Hervé Guillemain, *Diriger les consciences*, op. cit., p. 227.

³² Jules Déjerine, *Les Manifestations fonctionnelles des psychonévroses. Leur traitement par la psychothérapie*, Masson et cie, 1911, p. 544.

mauvaises³³ » par une auscultation de la conscience et une palpation des sentimentalités³⁴. Ce « redressage » mental met l'accent sur l'action libératrice de la confession :

Tous les efforts du médecin doivent se diriger de ce côté-là quand il sent "qu'il y a quelque chose". C'est l'état émotif que provoque l'aveu, qui exerce ici son action sthénique et ils étaient de profonds psychologues, ceux qui instituèrent la confession comme une pratique religieuse capitale³⁵.

Déjerine compare le rôle du médecin à celui d'un « confesseur laïque, d'un directeur moral, jugeant les choses non plus au point de vue du dogme, mais au point de vue même de la vie³⁶. » Tout au long du siècle, la science et la religion s'échangent des pratiques thérapeutiques qui explorent en profondeur les replis secrets de l'âme, les troubles de l'esprit et les mécanismes pulsionnels³⁷. Elles ont en commun la guérison des consciences.

Dans *La Confession de Claude*, premier roman d'Émile Zola, publié en 1865, le jeune romancier met justement en scène une orthopédie de l'esprit. Retraçant, par un regard introspectif sur un moi en mal d'amour et de poésie, la liaison d'un jeune poète avec une prostituée, ce récit esquisse une tentative de rédemption de l'âme et de polissage du corps féminin : « Puisque Laurence est venue à moi, je veux, au lieu de me souiller à la flétrissure de son cœur, lui donner la virginité du mien. Je serai prêtre, je relèverai la femme tombée et je pardonnerai³⁸. » À l'origine, un prêtre écrivain

³³ *Ibid.*, p. 433.

³⁴ *Ibid.*, p. 544.

³⁵ *Ibid.*, p. 430-431.

³⁶ *Ibid.*, p. 433-434.

³⁷ Voir sur ce point l'ouvrage d'Hervé Guillemain, *Diriger les consciences*, *op. cit.*

³⁸ *La Confession de Claude*, OC, t. I, p. 27. Ce prêtre rêvant d'un traitement moral pour obtenir la rédemption d'une fille « qui se donne à tous », c'est aussi, selon Henri Mitterand, Émile Zola. (« Les Confessions de Claude », dans *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, PUF, coll. « Écriture », 1987, p. 95-106.) Dans une lettre du 10 février 1861 à Jean-Baptistin Baille, le jeune Zola livre une confession qui est le canevas de son premier roman : « Maintenant, suppose un jeune homme désirant ramener cette misérable enfant. [...] [I]l l'emmène et commence immédiatement la cure. Il lui prodigue mille caresses, lui remontre doucement combien la vie qu'elle mène est maudite, puis, passant de la théorie à la pratique, veut qu'elle change sa toilette affichante contre des vêtements plus simples, plus décents, et surtout qu'elle l'aime, s'attache à lui et oublie peu à peu ses habitudes de bal, de café. » (*Corr.*, t. I, p. 264.)

veut réécrire et remodeler un destin féminin corrompu. Il invente une thérapeutique de l'âme qui passe par le travail (l'apprentissage des travaux d'aiguille), par l'amour et par le milieu (il l'amène à la campagne dans l'espoir que la nature lui redonne une virginité)³⁹. En effet, il « désire faire oublier à Laurence ce qu'elle est, la tromper sur elle-même par l'amitié sérieuse qu'[il] lui témoigne. [Il] ne lui parle qu'avec douceur, [s]es paroles sont toujours graves et décentes⁴⁰. » Il s'agit d'un véritable traitement moral tel qu'on le pratique à l'asile ou au tribunal de la pénitence visant à modifier un comportement et une personnalité. Parce qu'elles traquent les désordres physiques et moraux ayant, pour la plupart, un lien étroit avec la sexualité – c'est le grand siècle de l'hystérie –, la médecine et la casuistique théologique utilisent sensiblement la même technique que Claude pour guérir le sujet « déviant ». Or, la thérapeutique échoue dans *La Confession de Claude*, parce que le jeune homme est incapable de saisir objectivement les mystères du sexe féminin et, surtout, parce qu'il est atteint d'un mal d'amour déformant son rapport au réel. Véronique Cnockaert a bien souligné que les méthodes employées par Claude pour « purifier » la jeune femme sont inefficaces : « Enfermer Laurence entre les quatre murs de la mansarde d'un hôtel garni et lui proposer pour toute activité de la broderie, voilà bien de quoi ne pas éveiller chez cette fille des rues grand enthousiasme⁴¹. » En somme, la seule guérison, dans ce récit, est celle du jeune homme. Se sentant sombrer dans la folie, il confronte un « homme pratique⁴² », Jacques, qui, par un traitement choc, le force à voir la réalité de son délire : « tu rêves, mon ami, tu es hors de la vie, dans le cauchemar et le mensonge. Tu as la fièvre, le délire; ton cœur et ton corps sont malades. [...] Je te jure que tes sens et ton âme se trompent, que tu perçois, que tu aimes ce qui n'existe pas⁴³. » Comme un psychiatre, Jacques analyse les symptômes et étudie l'étiologie de

³⁹ Voir, sur ce point, Véronique Cnockaert, « Du marbre et du chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre d'Émile Zola », *Études françaises*, « Zola, explorateur des marges », vol. 39, n° 2, 2003, p. 33-45, plus particulièrement p. 39-44.

⁴⁰ *La Confession de Claude*, OC, t. I, p. 27.

⁴¹ Véronique Cnockaert, « Du marbre et du chiffonné... », *op. cit.*, p. 42.

⁴² *La Confession de Claude*, OC, t. I, p. 91.

⁴³ *Ibid.*, p. 89.

la maladie. Pour guérir, il faudra que l'amoureux transi se départisse de la femme. Ainsi, si la prostituée est irrécupérable, le poète rêveur, lui, retrouve une lucidité à la fin de son parcours d'apprentissage : « J'étais aveugle; de nouveau, je vois clair en moi, le voile s'est déchiré [...] »⁴⁴.

Pour parvenir à endiguer les comportements « anormaux » et « amoraux » qui prennent, pour la plupart, leur ancrage dans la pratique sexuelle, théologiens et savants, à l'instar de Claude et de Jacques dans ce premier roman zolien, tentent d'amener le sujet souffrant à dévoiler sa vie et ses habitudes, à étaler devant le regard spécialisé son corps, mais aussi ses passions et penchants cachés. Comme le commande Claude à Laurence : « Dis-moi tout, ouvre larges tes pensées et tes affections. [...] [P]arle-moi, parle-moi toujours, car j'ai peur lorsque je te vois muette et morne pendant des journées entières, [...] je veux que tu t'expliques sur l'heure, que tu te fasses enfin connaître⁴⁵. » Or, devant l'échec cuisant de sa douce cure de l'âme (Laurence, en effet, n'avoue pas), le jeune homme change de technique : il devient « juge d'instruction⁴⁶ », utilise une « science infernale pour épier et raisonner les cause de [s]a souffrance⁴⁷ », établit des déductions et compare les faits. Il souhaite « pénétrer la vie de [s]es compagnons » et « fouiller les mystères » des chairs⁴⁸. Délaissant le rêve, il entre dans la réalité. Le passage du traitement de l'âme et de la confession à l'observation scientifique du corps et du milieu montre surtout la transformation du poète romantique en romancier naturaliste rêvant désormais de plonger son regard dans les « fonds » des autres qui l'entoure, dans la boue de la vie, dans les profondeurs de la machine humaine, dans ce « corps d'une sonorité exquise qui vibre à la moindre sensation⁴⁹ ». Abandonnant les confessions de l'âme, Claude, tout comme Zola, se concentre désormais sur l'étude des corps.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

À l'examen des pensées s'adjoint, comme dans les thérapeutiques de l'âme, l'analyse des corps. Comme le formule Michel Foucault,

ce n'est plus l'aspect relationnel, c'est le corps lui-même du pénitent, ce sont ses gestes, ses sens, ses plaisirs, ses pensées, ses désirs, l'intensité et la nature de ce qu'il éprouve lui-même, c'est cela qui va être maintenant au foyer même de cet interrogatoire sur le sixième commandement. L'examen ancien était l'inventaire, au fond, des relations permises et défendues. L'examen nouveau va être un parcours méticuleux du corps, une sorte d'anatomie de la volupté. [...] C'est le corps et ses plaisirs qui deviennent, en quelque sorte, le code du charnel [...]⁵⁰.

La thérapeutique des esprits est aussi une gouvernance des corps. Il s'agit, en effet, pour les pratiques curatives religieuses et médicales, de « discipliner les sens⁵¹ » : « contrôler les sens passe par la réprobation de tout excès sensoriel, dans la mesure où celui-ci témoigne d'une emprise illimitée des pulsions sur la raison [...] »⁵². Point de rencontre de l'hygiène publique, de la psychiatrie et de la direction de conscience, la maîtrise des sens et des sensibilités permet la canalisation des débordements moraux et sociaux. Point de départ du roman naturaliste, l'étude de la chair sensible et sensitive et l'analyse des profondeurs du corps définissent, depuis *La Confession de Claude*, la poétique zolienne.

Dans cette partie portant sur les manières de dire la sexualité, nous retracerons, tout d'abord, l'histoire de la confession religieuse pour ensuite voir comment ce rituel, par la contrainte de l'aveu, est pour Zola l'espace de tous les détraquements. On l'a déjà vu avec Claude, la confession ne permet pas le salut de l'âme, bien au contraire. Dans l'œuvre zolienne, elle est plutôt un appareil à produire des névroses. L'investissement dénaturé des prêtres dans la vie sexuelle constitue justement pour le romancier la pierre d'achoppement de la direction de conscience.

⁵⁰ Michel Foucault, *Les Anormaux*, op. cit., p. 173.

⁵¹ Nélia Dias, *La Mesure des sens. Les anthropologues et le corps humain au XIX^e siècle*, Aubier, coll. « Historique », 2004, p. 263.

⁵² *Ibid.*

L'écrivain montre, dans plusieurs romans, notamment dans *La Conquête de Plassans* et *Vérité*, que la religion, au moment même où elle s'ingénie à canaliser et à discipliner les excès sensoriels par la pratique de la confession, nourrit, par l'imaginaire sanglant et passionnel qui fonde son histoire, les sens des dévotes. En effet, elle enfante des dérégées du sang, du sexe et du sens, et la thérapeutique de l'âme déforme les volontés, les esprits et les corps. Elle engendre la folie et le détraquement. S'il s'agit, dans un premier temps, pour l'Église « d'écraser le sexe dans la femme », en la soulant d'images de « femme idéale » et « dés sexuée »⁵³, elle utilise aussi la « toute-puissance sexuelle de la femme sur l'homme », elle se sert, comme l'écrit Zola, « du sexe pour agir sur l'homme, le reconquérir et l'enchaîner »⁵⁴. Or, à force de dés sexualiser et de re-sexualiser la femme, celle-ci risque à tout moment de tomber dans l'hérésie et l'hystérie. En jouant avec son sexe, ses désirs et ses passions, le prêtre fabrique des femmes détraquées et névrosées. La répression morale cache une débauche de l'esprit. On le sait, la dévote, chez Zola, est hystérique. Si elle succombe à son confesseur, c'est parce qu'il a sur elle un pouvoir suggestif, voire magnétique. Dans ces conditions, elle avoue à l'extérieur du confessionnal son manque d'amour et son besoin « d'autre chose ». Le désir trouve en dehors de l'institution religieuse un lieu de dévoilement. Le deuxième chapitre sera justement l'occasion de voir que l'hystérique a une énonciation en marge du langage : non seulement elle parle par son corps convulsif et stigmatisé, mais elle lève le voile sur son désir dans l'excès ou dans la carence des mots. Cette figure, à la fois porteuse de toutes les défaillances du destin féminin et détentrice des savoirs psychiatriques et neurologiques de la fin du siècle, configure la mise en scène de l'indicible chez Zola, qui se situe dans les marges de la science, dans l'inconnu du sexe. Ce langage de « l'autre chose » ardemment désirée, mais non proférée, ce langage des « aveux secrets » restés muets, l'hystérique le représente et le remet en question.

⁵³ *Vérité*, OC, t. VIII, p. 1196.

⁵⁴ *Ibid.*

CHAPITRE I DÉBAUCHE DE L'ÂME AU CONFESSIONNAL

Comme l'a exposé Michel Foucault, dans *La Volonté de savoir*, longtemps la religion a tenté de gérer l'inavouable, qui provenait essentiellement de la difficulté à dire les fautes charnelles¹, en encadrant la parole par la confession annuelle – décret imposé en 1215 par le Concile de Latran IV à la suite duquel « tous les fidèles de l'un ou l'autre sexes parvenus à l'âge de discrétion » devaient, au moins une fois par année (habituellement lors du carême), révéler au curé de leur paroisse l'ensemble détaillé de leurs péchés, véniels ou mortels². Par l'institution d'un encadrement codifié de l'aveu souvent difficile des actes répréhensibles, l'autorité cléricale change, d'une façon radicale, l'espace de la réflexion intime et de la mise en discours de soi. En institutionnalisant le sacrement de la rémission des péchés par l'imposition d'une pratique régulière et ritualisée, en faisant de l'aveu le moment capital du rituel, et en abandonnant graduellement les révélations publiques ainsi que les pénitences tarifées, l'Église fait de la confession un rite, langagier et privé, où l'aveu honteux marque désormais à lui seul l'expiation. Ainsi, s'imposent l'importance et la primauté de la parole obligeant les confesseurs à éliminer la rédemption, monétaire ou corporelle, des péchés³ : « Peu à peu, écrit Julia Kristeva, les actes de rachat, de

¹ Pour plus de détails sur les formes de pouvoir entourant le dire sexuel, voir l'ouvrage de Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Gallimard, coll. « Tel », 1976, 211 p.

² Latran IV (constitution 21); cité par Jean Delumeau, *L'Aveu et le pardon. Les difficultés de la confession. XII^e-XVIII^e siècles*, Fayard/Librairie Générale Française, 1992 [1964], p. 13. Les pères de Trente, affirme Jean Delumeau, furent moins catégoriques en rendant obligatoire uniquement les péchés mortels (*ibid.*, p. 13). Cette divergence d'opinion persistera jusqu'au XIX^e siècle, car Mgr Thomas Gousset affirme, en 1844, dans son manuel de confession, que « les théologiens ne sont pas d'accord : les uns pensent que tout fidèle, même celui qui n'a que des péchés véniels, est obligé en vertu du décret du concile de Latran, de se confesser au moins une fois l'an. [...] Ils ajoutent que si la loi n'obligeait pas tous les fidèles indistinctement, on ne pourrait pas punir canoniquement ceux qui auraient manqué à la confession annuelle; puisque tous ceux au moins qui ne seraient pas pécheurs notoires, pourraient répondre qu'ils n'avaient pas de péchés à se reprocher. » (Mgr Thomas M. J. Gousset, *Théologie morale à l'usage des curées et des confesseurs*, t. II, J. Lecoffe, 1848, p. 253.)

³ Aloïs Hahn note que « ce qui est au centre de la confession au haut moyen âge, ce n'est pas l'aveu, mais la réparation consécutive à la confession. » (« Contribution à la sociologie de la confession et

contrition, de paiement de dette à un Dieu jugeant et impitoyable, s'éclipsent devant l'acte de la parole seule. On glisse du juridique au verbal⁴. » Le passage d'une pratique juridictionnelle⁵ et économique dans laquelle l'absolution ne pouvait s'accomplir que par l'acceptation d'une peine proportionnelle à l'acte répréhensible et à la condition sociale du pénitent⁶ à une pratique discursive (confession de ce qui est caché, récit sur soi) permet non plus uniquement d'exercer un jugement et une punition, mais de comprendre l'individu pour mieux le gouverner. Le clergé module la forme de l'aveu avec trois contraintes fondamentales – « obligation de régularité, de continuité, d'exhaustivité⁷ » – afin de garantir le pouvoir ecclésiastique qui s'affaiblit, entre autres, avec la désuétude des pénitences tarifées. Aussitôt se produit, selon les termes de Foucault, « une extension formidable de l'obligation de la pénitence, donc de la confession, donc de l'aveu lui-même⁸. »

Ce déploiement de l'aveu a pour corollaire une modification rigoureuse de la conception traditionnelle de la faute. En effet, lors des pénitences tarifées, le péché était conçu comme un acte extérieur auquel répondait logiquement une réparation physique ou matérielle. Désormais, l'autorité cléricale prend en compte l'intention du

autres formes institutionnalisées d'aveu : autothématisation et processus de civilisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°s 62-63, 1986, p. 55.)

⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 153.

⁵ André Snoeck souligne le caractère juridictionnel de ce type d'absolution : « L'acquittement (l'absolution), au contraire, suppose toujours l'existence de quelque forme de droit. C'est un acte de la communauté; celle-ci a choisi pour le poser un mandataire qui, en son nom, selon les normes de la justice et de l'équité, jugera les actes sociaux d'un membre de la communauté et le réintègrera dans celle-ci, en lui rendant l'usage des relations communautaires, alors qu'il se trouvait en rupture de ban. » (André Snoeck, *Confession et psychanalyse*, Desclée de Brouwer, coll. « Bibliothèque d'études psycho-religieuses », 1964, p. 28.)

⁶ « Le confesseur tiendra compte du sexe, de l'âge, de la situation, de l'état de la personne pour taxer en conséquence chacun des pénitents : il imposera aux uns le jeûne, aux autres des aumônes, à d'autres de faire des genuflexions en grand nombre, ou de se tenir bras en croix ou une pénitence analogue, utile au salut de leurs âmes. » (Reproduction d'un *Pontifical romano-germanique du X^e siècle*, par Cyrille Vogel, dans *Le Pêcheur et la pénitence au Moyen Âge*, textes choisis, traduits et présentés par C. Vogel, Les Éditions du Cerf, 1969, p. 214-215.)

⁷ Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 1999, p. 162.

⁸ *Ibid.*

péché et les motifs qui ont entouré le passage à l'action. Selon Joseph-J. Pochard, prêtre du diocèse de Besançon, il faut non seulement

faire déclarer exactement tous les péchés extérieurs et des sens, réputés graves, ainsi que ce qu'il peut y avoir dans leurs suites imputables, de pernicieux, de préjudiciable et de scandaleux, mais même ceux des péchés qui, quoique purement intérieurs, de l'esprit ou du cœur, auraient rendu grandement coupable, comme certaines pensées, certains désirs de choses défendues; comme aussi les intentions, les sentiments, les affections, les antipathies, les rancunes et autres dispositions essentiellement répréhensibles; comme enfin les desseins et les projets criminels bien formels et consentis, mais restés sans exécution, et que, pour cela même, bien des pénitents peu instruits ne se reprochent pas et n'accusent pas⁹.

La confession se greffe sur une investigation intérieure et analytique du corps, plus particulièrement sur un examen du désir du pénitent. « Quels ont été les effets de ces désirs sur votre corps? – Pendant combien de temps vous êtes-vous entretenu de ces désirs impurs? », demande l'abbé Lenfant à ses pénitents, qui sont, notons-le, pour la plupart des enfants¹⁰. Désormais, l'institution religieuse ne requiert plus uniquement la confession des actes consommés : elle demande aussi à tout ce qui est de l'ordre du fantasme de devenir des sujets d'aveux. Elle insiste pour que le pénitent dévoile tous

⁹ Joseph-J. Pochard, *Méthode pour la direction des âmes dans le tribunal de la pénitence et du bon gouvernement des paroisses*, t. I, Besançon, J. Jacquin Imprimeur-Libraire, 1853 [publié en 1772 : sous le titre *Instruction sur les fonctions du ministère pastoral*], p. 141. Voici un autre exemple, puisé dans l'ouvrage de confession de M. Lenfant, curé de Villiers-le-Gambon, d'interrogatoires détaillés pour parvenir à faire avouer les péchés de la pensée : « Pensées. / Ruminer dans son esprit, occuper son esprit de choses déshonnêtes, former dans son esprit des images d'objets ou d'actions déshonnêtes, sans la volonté de les commettre. / 1. Avez-vous donné occasion volontaire à des pensées déshonnêtes? / 2. Vous êtes-vous arrêté volontairement à considérer dans votre esprit des objets ou des actions déshonnêtes, défendues? – Combien de fois? – Combien de temps? Quel était l'objet de cette pensée volontaire? – Telle action? telle sorte de personnes? – Quelles ont été les suites, les désordres de ces mauvaises pensées? – Des mouvements déréglés en vous? etc. – Des passions violentes? / 3. Avez-vous repoussé ces sortes de mauvaises pensées, dès que vous vous en êtes aperçu? – Sans y prendre positivement plaisir, n'avez-vous pas été lâche à les rejeter? / 4. Avez-vous rappelé dans votre esprit le souvenir des péchés passés? » (Lenfant, *Examen de conscience, suivi d'exercices pour la confession, selon l'ordre et la lettre du « Petit Catéchisme » du diocèse de Namur, destiné aux enfants de la première communion, et non moins utile aux personnes plus avancées en âge*, Namur, A. Wesmaël-Legros, imprimeur de l'évêché, 1875 [1844]; cité par Léo Taxil, *Les Livres secrets des confesseurs dévoilés aux pères de famille*, Nouvelle Édition, 1898 [1883], p. 23-24.)

¹⁰ *Ibid.*, p. 24. En effet, le titre du manuel indique clairement qu'il est destiné « aux enfants de la première communion ».

« ceux des péchés qui [...] auraient rendu grandement coupable¹¹ ». Non accomplis, ces péchés imaginaires recèlent néanmoins un potentiel d'actualisation et d'accomplissement. C'est pourquoi le confesseur juge utile d'enquêter sur l'imagination perverse, la rêverie fantasmatique et, plus particulièrement, sur le désir charnel que les théologiens appellent la « délectation morose ». Pierre Debreyne la définit comme « la libre complaisance dans une chose mauvaise, offerte comme présente par l'imagination, sans désir de la faire [...] »¹². Le contentement de certains désirs assouvis par le pénitent à partir uniquement d'une représentation du péché s'avère dangereux, car « une délectation morose [est] de la même espèce que son objet¹³ ». C'est pourquoi « on doit l'exprimer [la délectation] dans tous ses détails en confession; puisqu'il y a plus grand péché à se délecter, par exemple, au souvenir d'un inceste qu'à celui d'une simple fornication¹⁴. » Le passage à l'acte est d'autant plus facile à franchir si le pénitent a déjà fantasmé sur une image sensuelle. On comprend dès lors cette « formidable extension » de l'aveu dont parle Foucault. Le clergé, en élaborant une hiérarchie de dangerosité pour les péchés imaginés, étend son champ d'expertise à l'intériorité du sujet. L'aveu peut alors se déplier indéfiniment, notamment dans le domaine de la sexualité, car, comme le confirme Foucault, l'avouant a désormais la « tâche quasi infinie, de dire, de se dire à soi-même et de dire à un autre, aussi souvent que possible, tout ce qui peut concerner le jeu des plaisirs, sensations et pensées innombrables qui, à travers l'âme et le corps, ont quelque affinité avec le sexe¹⁵ ». C'est pourquoi Foucault considère que la confession religieuse, telle qu'elle s'élabore dès le Moyen Âge, est « une procédure parfaitement

¹¹ Joseph-J. Pochard, *Méthode pour la direction des âmes*, op. cit., p. 141.

¹² Pierre Jean Corneille Debreyne, *Moechialogie. Traité des péchés contre le sixième et neuvième commandement du Décalogue et de toutes les questions matrimoniales qui s'y rattachent directement ou indirectement*, suivi d'un *Abrégé pratique d'Embryo-physiologiques naturelles, médicales et de la législation moderne*, Librairie Poussielgue frères, 2^e édition, 1846, p. 154-155. Pour la traduction, voir Léo Taxil, *Les Livres secrets des confesseurs dévoilés aux pères de famille*, op. cit., p. 86.

¹³ *Compendium, abrégé pratique, contenant la solution des cas de conscience relatifs aux questions de luxure, suivant la doctrine des Conciles et la décision des Papes*, [anonyme], Paul Mellier; cité par Léo Taxil, *Les Livres secrets des confesseurs...*, op. cit., p. 129.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 29.

codée, parfaitement exigeante, hautement institutionnalisée de l'aveu de la sexualité¹⁶ » et qu'Alois Hahn la définit comme « une socialisation des mouvements de l'âme et [qui conduit] à un contrôle social de la conscience¹⁷. »

La rhétorique codifiée de la confession repose sur l'énonciation exhaustive des fautes par le pénitent et sur une exigence du « tout dire ». Elle est, comme l'explique Alain Corbin, un « effort en vue d'établir une autobiographie sexuelle¹⁸. » Le confessionnal devient l'espace d'une enquête approfondie sur l'intimité sexuelle : où, quand, comment, dans quel dessein, avec qui, pourquoi s'est commis le péché ? C'est que pour juger l'état du pécheur, et ainsi l'aider à se défaire du sentiment de culpabilité inhérent à son acte et ses pensées répréhensibles – en appliquant « les remèdes convenables¹⁹ » sur ses blessures –, le prêtre doit déceler, à même le discours du confessant, le caractère propre de la faute. À partir du moment où la technique de la confession a pour corollaire un système énumératif fondé sur des interrogatoires savamment élaborés dans lesquels toutes les possibilités de réponses sont prévues et configurées, la thérapeutique pénitentielle se transforme en une vaste entreprise de connaissance et de gouvernement de l'individu, qui déborde largement les limites prescrites par le IV^e Concile de Latran. L'aveu, en faisant le décompte des manquements graves à la règle morale, devient une parole arithmétique sur le corps et les pensées : la question « combien de fois ? » martelée et répétée inlassablement par les prêtres au confessionnal vise à comptabiliser l'inventaire de la faute et à offrir un découpage en durée et en fréquence du péché. Pour Mgr Gousset, seul le recensement des péchés peut permettre la contrition et l'absolution : « S'il croit avoir blasphémé dix fois, ni plus ni moins, il doit s'accuser d'avoir blasphémé, non pas neuf, non pas onze, mais bien dix fois²⁰ ». Or, comment calculer « l'intensité de l'activité

¹⁶ Michel Foucault, *Les Anormaux*, op. cit., p. 157.

¹⁷ Alois Hahn, « Contribution à la sociologie de la confession... », op. cit., p. 55.

¹⁸ Alain Corbin, *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Perrin, 2008, p. 330.

¹⁹ Debreyne, *Moechialogie*, op. cit., p. 224.

²⁰ Mgr Gousset, *Théologie morale à l'usage des curées et des confesseurs*, t. II, op. cit., p. 261.

peccamineuse²¹ »? Comment dénombrer la délectation morose? Comment quantifier le corps désirant? La confession n'est alors pas qu'un récit des circonstances entourant la faute; elle est aussi une narration du détail corporel et sexuel. Le tribunal de la conscience confine le pénitent à une folie de la recension érotique. « [L]e calcul rétrospectif des fréquences et des durées²² » offre un découpage temporel de la vie quotidienne basé sur les activités illicites et montre comment le rituel est du « domaine de la tactique²³. » Comme l'explique Guy Bechtel, « pour les manœuvriers du confessionnal, il s'agit d'acculer l'ennemi diabolique dans ses retranchements, de le cerner, de l'investir complètement²⁴. » La question « combien de fois? » est dans ce cas un « leurre » pour parvenir à identifier le péché et les circonstances atténuantes ou aggravantes. Le dénombrement des désirs et des actes liés à la chair permet ainsi d'établir un gradient sexuel de la normalité et de la perversité, et de délimiter, par inversion, la morale officielle. Dans ces conditions, la confession a pour but ultime de normaliser la sexualité, de discipliner les corps et de gouverner les excès sensoriels. Se défiant des pulsions, la pratique thérapeutique mise en place au tribunal de la pénitence cherche à endiguer les passions par un procédé de domination et de contrainte symbolique. Or, dans l'œuvre zolienne, le rituel pénitentiel, au lieu de « redresser les corps²⁵ » et de fortifier les âmes, dérègle et déprave les jeunes filles qui subissent son influence pernicieuse.

La Casuistique et sa critique au XIX^e siècle

Hanté par les mystères et l'obscurité qui se dégagent du confessionnal, le XIX^e siècle, considéré comme « l'âge d'or du sacrement de la pénitence²⁶ », fait de la confession un problème majeur qui divise la population. Paradoxalement, peu de

²¹ Alain Corbin, *L'Harmonie des plaisirs*, op. cit., p. 330.

²² *Ibid.*

²³ Guy Bechtel, *La Chair, le diable et le confesseur*, Plon, coll. « Le Doigt de Dieu », 1994, p. 283.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Pour reprendre l'expression de Georges Vigarello (*Le Corps redressé*, Colin, 2001, 240 p.)

²⁶ Alain Corbin, « Coulisses », dans *Histoire de la vie privée 4. De la Révolution à la Grande Guerre*, sous la dir. de P. Ariès et de G. Duby, Seuil, coll. « Points/Histoire », p. 461.

documents retracent les échanges qui se déroulaient entre le pénitent et le confesseur dans le huis clos de ce tribunal spirituel. Les historiens, comme Alain Corbin et Philippe Boutry, confirment le manque de sources matérielles qui témoignent de la pratique effective de ce rite privé²⁷. La lecture de divers manuels de confession, outils principaux du prêtre qui y puise la liste des péchés, leurs mises en scène, leurs effets et causes, restitue un savoir partiel de cette culture orale et secrète de l'aveu des fautes. Néanmoins, comme l'affirme Philippe Boutry, il est difficile de connaître avec exactitude l'application et l'utilisation réelles de la théologie morale au confessionnal. De plus, les hommes d'Église ont su garder, au fil du temps, le sceau du secret de la confession – condition essentielle à la pérennité du sacrement –, mais les échos qui nous parviennent par le biais de la casuistique théologique permettent d'entrevoir la situation de communication qui se déroulait, au XIX^e siècle, entre le confesseur et son pénitent. Certains ouvrages comme le *Compendium, abrégé pratique, contenant la solution des cas de conscience relatifs aux questions de luxure, suivant la doctrine des Conciles et la décision des Papes* n'hésitent pas à mettre en scène la vie de personnages (ou de personnes réelles?) qui se confessent de leurs fautes. En voici un exemple troublant :

Antoine a épousé Mévia; mais, la première nuit de noces, il n'a pu coïter, tant sa femme était étroite. Cependant, il est convaincu qu'il lui eût été possible d'entrer dans le vagin de sa femme, si auparavant il l'avait laissé forcer par un autre homme mieux membré que lui. Il s'en sépare; puis il épouse Titia. Ce mariage est-il valide, parce que l'infirmité de Méva serait toujours pour Antoine, censée perpétuelle? *Réponse*. Le mariage avec Titia est valide [...]²⁸.

La reconstitution détaillée des faits, la mise en récit d'un cas de conscience, la logique de l'interrogatoire font de ce texte une représentation, potentiellement fictionnalisée pour des raisons pédagogiques et pour préserver le secret confessionnel,

²⁷ Voir Alain Corbin, « Couloisses », *ibid.*, plus particulièrement le chapitre : « La Relation intime ou les plaisirs de l'échange », p. 461-518; Philippe Boutry, « Réflexions sur la confession au XIX^e siècle : Autour d'une lettre de sœur Marie-Zoé au Curé d'Ars (1858) », dans *Pratiques de la confession. Des Pères du désert à Vatican II. Quinze études d'histoires*, Groupe de la Bussière, Éditions du Cerf, coll. « Historique », 1983, p. 225-238.

²⁸ *Compendium, abrégé pratique, contenant la solution des cas de conscience relatifs aux questions de luxure...*, *op. cit.*; cité par Taxil, *Les Livres secrets des confesseurs...*, *op. cit.*, p. 142-144.

d'aveux au tribunal de la pénitence. Pour Michel Foucault, c'est dans ce type de livres « que l'on trouve l'analyse de la procédure d'examen, qui est désormais à la discrétion et à l'initiative du prêtre, et qui va, petit à petit, occuper tout l'espace de la pénitence et même déborder largement au-delà de la pénitence²⁹. » Comme la jurisprudence, la casuistique est, toujours selon Foucault, « un ensemble de circonstances qualifiant un acte et pouvant modifier l'application d'une règle³⁰ ».

Le savoir très précis des confesseurs sur les questions qui appartiennent au domaine de la sexualité avait de quoi surprendre certains dévots. Édouard Drumont résume, avec une verve anticléricale affichée, les dernières années de l'éducation des séminaristes :

Trois mois avant la sortie du Séminaire, on met les Diaconales entre les mains de ces jeunes gens, et on les initie brusquement à tous les raffinements de la Débauche, à toutes les aberrances passionnelles, à toutes les corruptions des voluptueux et des blasés. À ces fils de paysans, qui, la plupart du temps, ont vécu dans une pureté absolue, cette lecture fait l'effet d'une visite dans un immense musée Dupuytren. On leur a laissé ignorer tout le mystérieux de l'âme humaine et les variétés, les subtilités infinies des sentiments et des impressions, et on leur montre tout à coup l'homme et la femme sous la forme de planches anatomiques, comme on en voit dans les livres de médecine.

Voilà le jeune prêtre ordonné, et soudain la gravure anatomique s'anime, prend un corps et se présente sous les traits de la femme, l'éternelle tentatrice toujours troublante, parce qu'elle est toujours troublée, et qui cherche, involontairement et comme malgré elle, un être qui l'aide à résoudre l'énigme de son cœur.

Vous devinez les orages qui se déchainent chez ces novices du sacerdoce. Ils faussent, ils brisent parfois, sans s'en douter, l'instrument délicat qu'ils touchent de leurs mains inexpérimentées. Au début, ils croiraient manquer à leur devoir en négligeant de poser certaines questions, qui ouvrent à leurs pénitentes des horizons que souvent elles ne soupçonnaient pas³¹.

Cette critique de l'éducation des prêtres, reproduite par Léo Taxil dans la préface de son ouvrage *Les Livres secrets des confesseurs dévoilés aux pères de famille*, publié en 1883, reprend un questionnement déjà amorcé par Jules Michelet dans *Le Prêtre*,

²⁹ Michel Foucault, *Les Anormaux*, op. cit., p. 165.

³⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 224.

³¹ Édouard Drumont, *Testament d'un Antisémitisme*, p. 347-348; cité par Léo Taxil, *Les Livres secrets des confesseurs...*, op. cit., p. 6-7.

la femme et la famille (1845) et mis en scène par Zola, en 1875, dans *La Faute de l'abbé Mouret*. Le célèbre historien a consacré quelques pages à l'instruction du confesseur où il souligne que « les études par lesquelles on s'y prépare [à la confession] au séminaire sont telles que le tempérament y périt souvent; le corps y succombe, l'âme en reste énervée, souillée³². » Zola, fortement influencé par son premier maître, Michelet, éprouve lui aussi le besoin de dénoncer les effets néfastes que la révélation des tentations et des péchés a sur un jeune séminariste. Lors des « derniers six mois de séminaire³³ », Serge Mouret, futur abbé des Artaud, subit « une secousse honteuse³⁴ », lorsqu'il se confronte pour la première fois à ce type de livre :

On lui avait fait lire l'ouvrage de l'abbé Craisson [...]. Il était sorti épouvanté, sanglotant, de cette lecture. Cette casuistique savante du vice, étalant l'abomination de l'homme, descendant jusqu'aux cas les plus monstrueux des passions hors nature, violait brutalement sa virginité de corps et d'esprit. Il restait à jamais sali, comme une épousée, initiée d'une heure à l'autre aux violences de l'amour. Et il revenait fatalement à ce questionnaire de honte, chaque fois qu'il confessait. [...] [I]l avait gardé malgré lui l'ébranlement charnel de ces saletés qu'il devait remuer, il avait conscience d'une tache ineffaçable, quelque part, au fond de son être, qui pouvait grandir un jour et le couvrir de boue³⁵.

Contemplant, dans sa chambre à coucher, les images pieuses de Marie, se passionnant uniquement pour l'*Écriture sainte*, revendiquant l'ignorance de la vie et rejetant la science, l'abbé des Artaud investit un imaginaire religieux, au détriment du monde concret et tangible. Mais, en régime zolien, la réalité éclipse toujours l'illusion. Ainsi, la lecture du manuel de confession de l'abbé Craisson se charge de produire, ironiquement (il s'agit d'un livre), cette confrontation au réel, qui passe par une défloration symbolique. En effet, par la métaphore de l'épousée au soir de sa première nuit d'amour, Zola associe la consommation du livre à l'acte charnel et à un rite de passage. Dans le dossier préparatoire de *Nana*, l'écrivain explique, quelques

³² Jules Michelet, *Le Prêtre, la femme et la famille*, suivi des *Jésuites*, Calmann-Lévy, s. d. [1845], p. 195.

³³ *La Faute de l'abbé Mouret*, Pl., t. I, p. 1307.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

années plus tard, que les « deux plus grands leviers des passions humaines, c'étaient l'amour et la religion, le cul et le ciel; au fond même, en fouillant bien, on trouverait une communauté de souche entre les deux³⁶. » Cette alliance du sexuel et du religieux se trouve déjà dans le manuel à l'usage des confesseurs que lit Serge. En décrivant les pires péchés et « saletés », en donnant des exemples de « passion hors nature », le livre entraîne le jeune homme, qui a encore « des candeurs de fille cloîtrée³⁷ », qui « continuait son enfance, s'imaginant être resté tout petit, avec les mêmes sensations, les mêmes idées, les mêmes jugements [...] »³⁸, dans un régime ordonné d'un savoir de la sexualité, qu'il n'est visiblement pas prêt à assumer. Son parcours d'apprentissage se termine par un choc avec les fautes des pécheurs qui a pour effet de lui faire prendre conscience de son corps³⁹ et qui annonce la souillure prochaine. La lecture « éducative » des futurs confesseurs, qui offre une taxinomie des péchés, est dangereuse pour la santé, morale et physique, des prêtres en devenir, car elle incite à porter un regard différent sur soi : un regard désormais érudit. Souillé et marqué par les turpitudes de papier, le corps du séminariste est bien un corps savant de l'expérience livresque de la faute sexuelle.

À partir du moment où cette nouvelle science de la sexualité a pour but l'aveu et sert à alimenter les entretiens pénitentiels, la « casuistique savante du vice », pour reprendre l'expression de Zola, imprègne « fatalement » la réalité du confessionnal et l'imbibe de sa folie du détail sexuel. La configuration pléthorique des manuels et l'agencement ordonné d'un savoir du sexe, débordant de documentations et d'exemples parfois marginaux, ne peut manquer d'évoquer la forme de perversion et de griserie corruptrice des confesseurs que Michelet critique avec verve dans son

³⁶ Dossier préparatoire de *Nana*, NAF 10313, f° 226; *FRM*, t. III, p. 450.

³⁷ *La Faute de l'abbé Mouret*, Pl., t. I, p. 1306.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Sur l'importance de la lecture dans l'éducation des jeunes hommes et des jeunes filles, et sur sa présence récurrente dans l'œuvre de Zola, voir les ouvrages de Véronique Cnockaert (*Émile Zola. Les Inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal/St-Denis, XYZ/PUV, 2003, plus particulièrement p. 99-128) et de Chantal Pierre-Gnassounou (*Zola. Les Fortunes de la fiction*, Nathan, coll. « Texte à l'œuvre », 1999, 218 p.)

ouvrage *Le Prêtre, la femme et la famille*. Pour l'historien, l'interrogatoire, notamment celui puisé à même les manuels destinés à l'usage des directeurs de conscience, est un appareil dépravé qui n'a plus sa place dans la société moderne du XIX^e siècle :

Si le prêtre n'a pas assez d'imagination et d'esprit pour poser des questions, il a en main depuis deux siècles des questions toutes posées, qu'il adressera par ordre, et par lesquelles il forcera la pénitente à chercher dans sa pensée, à creuser son propre secret pour le livrer tout entier, à ouvrir son cœur fibre à fibre, fil à fil, pour ainsi dire, et dévider devant lui l'écheveau complet que dès lors il tient en main. Ce terrible instrument d'enquête, qui dans une main maladroite peut gêner l'âme en la fouillant, aurait au moins grand besoin de changer quand les mœurs changent⁴⁰.

Dans une série de « Portraits de prêtres » publiée dans *Le Messager de l'Europe* et dans *Le Bien public* en janvier 1876, le jeune Émile Zola présente l'abbé Pintoux, qui, comme le prêtre sans imagination de Michelet, débite machinalement et dangereusement au confessionnal le contenu de ses lectures :

Puis, il remet sa soutane, il va confesser les filles, encore tout essoufflé de sa besogne, retrouvant dans sa mémoire les formules latines, qu'il récite d'un trait, la cervelle vide. L'abbé a des phrases toutes faites, des gestes répétés depuis un demi-siècle, dont il ne sort pas. La religion est devenue pour lui une pratique⁴¹.

Comme les ouvriers dans *Travail* ou dans *Germinal* dont les corps sont « déformé[s] [...] par la terrible besogne⁴² » et dont l'intelligence est déjetée par des gestes automatiques⁴³, l'abbé Pintoux, suivant à la lettre les indications des manuels, subit une forme de régression qui le rapproche de la machine. Comparé à un « cheval de manège⁴⁴ » tournant en rond, parce qu'il fait un usage mécanique des sacrements, il oublie, tout comme l'abbé Mouret, le côté humain de sa pratique. Les rituels religieux, dans l'œuvre zolienne, s'accomplissent, pour la plupart, sur le mode de la répétition machinale : comme un refrain inlassablement ressassé, les gestes et paroles

⁴⁰ Jules Michelet, *Le Prêtre, la femme et la famille*, op. cit., p. 201.

⁴¹ « Portraits de prêtres », OC, t. IX, p. 987.

⁴² *Travail*, OC, t. VIII, p. 575.

⁴³ *Ibid.*, p. 590.

⁴⁴ « Portraits de prêtres », OC, t. IX, p. 987.

des prêtres sont réglés et demeurent stagnants, ne se modifiant pas en fonction des personnes à qui ils s'adressent. Le rite du mariage des Coupeau se fait « en hâte » alors que l'abbé, « mangeant les phrases latines », semblait « les unir au milieu d'un déménagement, pendant une absence de Dieu, entre deux messes sérieuses⁴⁵. » L'abbé Horteur dans *La Joie de vivre*, « ne tient plus son emploi de prêtre que comme un administrateur civil⁴⁶ ». Les sacrements dans l'univers zolien s'articulent sur une rapidité d'exécution et sur une carence de la pratique humaine qui en font des rites dévoyés.

La Guerre au foyer : le prêtre, la femme et le mari

Si Zola se fait prudent dans ses représentations du confessionnal, en laissant rarement le lecteur entrer directement à l'intérieur du célèbre meuble⁴⁷, il sait néanmoins ce qui s'y déroule. En effet, le 6 juin 1852, le jeune Zola, à l'âge de douze ans, fait sa première communion. Il sera confirmé vingt jours plus tard⁴⁸. Bien que son père, alors décédé, était athée, sa mère et sa grand-mère ont tenu à lui inculquer les valeurs religieuses en l'inscrivant à la pension Notre-Dame. Quelques années plus tard, le jeune écrivain devient officiellement un anticlérical. Sa rencontre intellectuelle avec les livres de Jules Michelet, autour de 1859, modifie radicalement sa pensée et l'inspirera pour la rédaction de plusieurs romans⁴⁹. En effet, *La Conquête de Plassans* (1874) et *Vérité* (1903) empruntent abondamment au populaire ouvrage de l'historien, *Le Prêtre, la femme et la famille*, publié en 1845 et largement réédité durant toute la deuxième moitié du siècle. Ce livre-pamphlet est une critique du pouvoir du confesseur qui enchaîne les femmes et leur famille. La religion, comme

⁴⁵ *L'Assommoir*, Pl., t. II, p. 436.

⁴⁶ Dossier préparatoire de *La Joie de vivre*, NAF 10311, f^{os} 245-246; *FRM*, t. IV, p. 1050-1052.

⁴⁷ En effet, Zola présente souvent les pénitentes au sortir du confessionnal. Le contenu des confessions reste, dans ces cas, secret. Cependant, le lecteur a accès aux confessions lorsqu'elles ont lieu à l'extérieur du confessionnal.

⁴⁸ Henri Mitterand, *Zola. Sous le regard d'Olympia 1840-1871*, t. I, Fayard, 1999, p. 77.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 236 et les suivantes.

« doctrine de sommeil et d'anéantissement moral⁵⁰ », est, pour Michelet, « une grande machine⁵¹ » qui, par l'ingérence du prêtre à l'intérieur du foyer familial, parvient à « miner surtout l'autorité rivale, [...] celle du mari⁵². » Aussi, lorsqu'il rassemble sa documentation pour débiter l'écriture de *La Faute de l'abbé Mouret*, Zola puise dans plusieurs livres religieux ainsi que dans une étude sur les séminaristes qu'il a commandée à son ami F. X. Trébois⁵³. Même si le roman évoque, « en trompe-l'œil » selon l'expression d'Henri Mitterand⁵⁴, les noms des auteurs des grands ouvrages de théologies morales utilisés dans les séminaires de l'époque, notamment Mgr Gousset, Mgr Bouvier, Bellarmin, Liguori, Suarez et saint Thomas d'Aquin⁵⁵, le romancier connaît leur contenu, puisqu'il a parcouru le manuel de confession de l'abbé Craisson, *De rebus venereis ad usum confessoriorum*, publié en 1870⁵⁶. De façon générale, l'œuvre zolienne est constellée de vitupérations et de condamnations contre la religion, car celle-ci, loin d'offrir l'apaisement et l'élévation de l'âme qu'elle invoque, foment la discorde au sein de la famille, excite les nerfs des plus faibles et tourmente, à l'aide d'encens, de cérémonies, de récits et d'images, les sens des jeunes filles. L'écrivain dénonce le catholicisme parce qu'il est, selon lui, « la meilleure machine du gouvernement, qu'il est une hiérarchie, une police, un pouvoir, un gouvernement tout entier [...] »⁵⁷. Cependant, il faudra surtout attendre *Vérité*, le dernier roman de Zola, pour qu'il exprime haut et fort, à travers la voix de Marc Froment, toute sa colère et sa déception envers l'éducation religieuse, la politicaillerie cléricale et la perversion au tribunal de la pénitence. Si la place de la

⁵⁰ Jules Michelet, *Le Prêtre, la femme et la famille*, op. cit., p. 184.

⁵¹ *Ibid.*, p. 4.

⁵² *Ibid.*, p. 209.

⁵³ Voir l'étude faite par Mitterand sur les sources de l'œuvre dans l'édition de la Pléiade, t. I, p. 1684-1685.

⁵⁴ Henri Mitterand, *L'Homme de Germinal 1871-1893*, t. II, Fayard, 2001, p. 227.

⁵⁵ *La Faute de l'abbé Mouret*, Pl., t. I, p. 1302-1303.

⁵⁶ Voir Henri Mitterand, *L'Homme de Germinal*, op. cit., p. 227-228. Il faut aussi savoir que les manuels de confession se répètent abondamment et puisent souvent dans d'autres ouvrages pour consolider leur casuistique. Les exemples seuls diffèrent, mais, pour la marche à suivre au confessionnal, la plupart des manuels sont assez fidèles les uns aux autres.

⁵⁷ « La Science et le catholicisme », [1896], OC, t. XIV, p. 838.

religion dans l'œuvre de Zola est considérable et a fait l'objet, au cours des dernières années, de nombreuses études⁵⁸, il s'agira ici plutôt de saisir les réflexions anticléricales du romancier pour mesurer leur influence sur les représentations du confessionnal ainsi que les scènes d'aveux qui parcourent ses romans.

Dans l'univers romanesque de Zola, la confession est un rituel fortement dénaturé, car elle porte les traces de la folie immorale du détail intime qu'on retrouve dans la littérature des confesseurs. Elle a presque toujours une dimension sexuelle et rappelle la logique religieuse consistant à faire de cet acte de langage un moyen non seulement de connaissance privilégiée de l'individu et de son entourage, mais de propagande. Alors qu'à la base elle se voulait un rite de purification autorisant les pénitents à être en règle avec Dieu, elle se transforme rapidement en un système de pouvoir, de contrainte et de pression que le romancier n'hésite pas à mettre en scène et à condamner dans ses romans. De la rencontre avec l'amour du Dieu paternel qui pardonne à une armature confessionnelle fondée sur l'énumération exhaustive de la vie privée, voire érotique, le rituel sacré de la pénitence se modernise et se métamorphose en une forme savante de gouvernement des sujets, plus particulièrement de la femme, puisque le sacrement se féminise radicalement au cours du XIX^e siècle⁵⁹ : « la foi, écrit Zola, a été inventée pour les femmes et les enfants⁶⁰. » Cette « féminisation du sacrement⁶¹ » conduit les confesseurs à exercer

⁵⁸ Voir notamment : Sophie Guermès, *La Religion de Zola : naturalisme et déchristianisation*, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2006, 595 p.; A. A. Greaves, « Religion et réalité dans l'œuvre de Zola », *Europe*, avril-mai 1968, p. 122-129; Philip Walker, « *Germinal* et la pensée religieuse de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 50, 1976, p. 134-145; Philip Walker, « *L'Assommoir* et la pensée religieuse de Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 52, 1978, p. 68-79; Philippe Boutry, « Zola, l'anticléricisme et l'antichristianisme des années 1860 aux années 1880 », dans *Zola et les historiens*, sous la dir. de M. Sacquin, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 45-64; Michèle Sacquin, « Entre positivisme et laïcité : Zola et la "non-religion" de l'avenir, 1881-1902 », dans *Zola et les historiens*, *ibid*, p. 65-75.

⁵⁹ Voir, à ce propos, Michela de Giorgio qui écrit : « L'éloignement de l'Église, l'anticléricisme militant ou passif sont, au XIX^e siècle, des phénomènes exclusivement masculins. C'est la plainte générale des curés de paroisses : les hommes s'en vont. [...] Le catholicisme du XIX^e siècle s'écrit donc au féminin. » (« La Bonne catholique », dans *Histoire des femmes en Occident IV. Le XIX^e siècle*, sous la dir. de G. Fraisse et de M. Perrot, Plon/Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 206.)

⁶⁰ Lettre à Jean-Baptistin Baille, 10 août 1860; *Corr.*, t. I, p. 227.

⁶¹ Alain Corbin, « Coulisserie », *op. cit.*, p. 464.

sur les femmes une pression pour maintenir l'univers familial dans le droit chemin. Zola confirme, dans *Vérité*, que les dévotes, souvent seules gardiennes des valeurs religieuses au sein de la famille, vont subir les interrogatoires du clergé et devenir des informatrices de premier plan : « Depuis le premier jour, l'Église a pris et a gardé la femme, comme l'aide la plus puissante de son œuvre de propagande et d'asservissement⁶². » Au rituel d'aveu se greffe tout un système de contrôle qui fonctionne sur la base de l'investigation et du suivi spirituels ainsi que sur la maîtrise de la parole. La confession fortifie le pouvoir du prêtre dans l'espace individuel et familial puisqu'elle est un moyen de contrôle social qui permet la reconnaissance de la foi et de la loi de l'Église⁶³.

Pierre Larousse, dans son *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, consacre une large place à la définition de la confession (une vingtaine de colonnes) – c'est que le sujet suscite maintes controverses et polémiques durant tout le siècle – décrivant l'évolution de cette pratique. Il note que « le but primitif de la confession avait été d'indiquer à ceux qui s'étaient rendus coupables de quelque faute la pénitence à l'aide de laquelle ils pouvaient la racheter⁶⁴. » Mais rapidement l'auteur s'insurge – à travers une rhétorique très engagée et subjective – contre le système pénitentiel. En effet, il vilipende cette pratique qu'il juge immorale, « superflue⁶⁵ » et « nuisible⁶⁶ », car elle se transforme en « école de corruption et d'immoralité⁶⁷ ». Soulignant la permutation progressive qui s'élabore, durant le XIX^e siècle, dans

⁶² *Vérité*, OC, t. VIII, p. 1194.

⁶³ Jean Delumeau écrit : « Elle [l'Église] voulait non seulement développer la pratique de l'examen de conscience, mais encore permettre au confesseur de juger les connaissances religieuses des fidèles et lui donner l'occasion de catéchiser ceux-ci au cours de l'interrogatoire et du dialogue avec les pénitents – méthode singulièrement efficace d'acculturation religieuse. En contrepartie, l'obligation de la confession annuelle fournissait désormais au clergé un moyen de pression considérable sur les âmes » (*La Peur et le péché. La culpabilisation en Occident XIII^e-XVIII^e siècles*, Fayard, 1983, p. 221.) Dans *L'Aveu et le pardon*, il note : « quand on avoue éventuellement devant autrui qu'on a mal agi en telle ou telle circonstance, c'est que l'on reconnaît le bien-fondé d'un ordre de valeurs et la légitimité de la loi. » (*L'Aveu et le pardon*, op. cit., p. 158.)

⁶⁴ Pierre Larousse, article « Confession », *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, t. IV, Administration du Grand Dictionnaire, Librairie P. Larousse, 1869, p. 898.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 899.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 900.

l'esprit des « gens sérieux⁶⁸ », c'est-à-dire la désertion de la confession au profit d'une « moralité humaine⁶⁹ » qui n'est plus dictée par la religion, Larousse confirme l'épuisement et l'essoufflement graduels du rituel pénitentiel. C'est que l'Église est perçue, par plusieurs anticléricaux, notamment Michelet, les Goncourt, Zola, Léo Taxil, comme un vaste système disciplinaire qui tend à gouverner les consciences. Par la confession, l'homme de foi assure un lien direct entre lui et la famille, car il sait et voit ce qui se passe dans l'intimité des dévots : il possède ainsi un pouvoir élargi qui pénètre l'univers familial.

Zola dénonce avec véhémence, dans *Vérité*, cette mainmise du confesseur sur la famille. Gustave Téry, dans un article sur ce roman, publié dans *La Raison* du 10 mai 1903, résume la position engagée de l'écrivain, s'insurgeant contre la figure du confesseur :

Nul, depuis Michelet, n'a plus âprement noté le confesseur d'infamie; nul n'a plus éloquemment dénoncé son influence pernicieuse sur la mentalité féminine, son art subtil et sournois de corrompre et de dissoudre la famille, d'aggraver et d'envenimer la "guerre des sexes" par la guerre de religion qu'il a allumée au foyer⁷⁰.

L'écrivain naturaliste, à la toute fin de sa carrière, renoue effectivement avec la pensée de Michelet pour qui la femme éduquée par le prêtre rend « la maison [familiale] inhabitable » (ce qui n'est pas sans rappeler la trame narrative de *La Conquête de Plassans*⁷¹) :

La femme, n'ayant à attendre que rigueur au confessionnal tant qu'elle n'a pas réussi, vous fera chaque jour, chaque heure, la guerre qu'on lui fait, une guerre douce peut-être, doucement aigre, doucement implacable et acharnée. Murmure au coin du feu, tristesse à table, n'ouvrant la bouche souvent pour parler ni manger; puis au coucher, l'inévitable répétition de la leçon qu'elle a apprise, et jusque sur l'oreiller⁷²...

⁶⁸ *Ibid.*, p. 899.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Article cité dans le dossier accompagnant le roman *Vérité*, OC, t. VIII, p. 1499.

⁷¹ Voir le chapitre suivant.

⁷² Jules Michelet, *Le Prêtre, la femme et la famille*, op. cit., p. 267-268.

À travers de la voix de Marc Froment, cet instituteur aux prises avec un drame familial engendré par l'éducation catholique de sa femme, Zola peint radicalement la destruction de la vie domestique par l'utilisation perversie de la dévote :

Puisque l'Église, en agissant auprès de ses chefs, n'avait pu le ruiner et l'abattre, elle devait songer maintenant à l'atteindre dans son bonheur domestique, à le frapper au cœur. C'était là une besogne essentiellement jésuite, l'éternelle manœuvre du moine confesseur, directeur de conscience, qui reprend sournoisement l'œuvre de domination catholique, en bon psychologue mondain, rompu aux passions, leur faisant leur part immense, les utilisant pour le triomphe du Christ sur la bête humaine, caressée et gorgée, étranglée dans son assouvissement. Se glisser au sein d'un ménage, se mettre entre les deux époux, et reprendre la femme par son éducation, ses traditions pieuses, et désespérer : il n'est pas de tactique plus indiquée, plus commode, d'usage plus courant, dans le monde noir et chuchotant des confessionnaux⁷³.

Le champ lexical du pouvoir – « domination », « manœuvre », « tactique » – traduit l'asservissement de la femme :

C'était toute une armée, ce troupeau de femmes, affaiblies par une éducation déprimante, terrorisées par la peur de l'enfer, devenues serves sous la haine et la dureté du prêtre [...]. Dès ce moment, l'Église avait manié la femme d'une main plus douce, plus adroite⁷⁴.

Telle est la mise en place, par l'Église, d'un système d'intrusion, qui fonctionne à partir de la confession, dans lequel la femme, diminuée, assujettie, voire aliénée, devient l'« arme » puissante des prêtres : « [La religion] en faisait ensuite une arme de guerre, certaine de vaincre l'homme incroyant par la femme pieuse. Elle avait par elle un continuel témoin au foyer domestique, elle agissait même jusque dans l'alcôve, quand il fallait réduire l'homme aux pires angoisses⁷⁵. » Perversie, nourrie de mensonges et d'illusions, assouvie aux mains du confesseur, la dévote est prise au piège, puisqu'elle se trouve au centre de puissances belligérantes qu'elle tente de réconcilier : d'un côté, le mari, souvent athée et libre penseur, s'oppose au prêtre qui cherche à imposer ses convictions religieuses : « Toute la désunion, toute la douloureuse querelle de la société contemporaine ne venait-elle pas de là, de ce

⁷³ *Vérité*, OC, t. VIII, p. 1194.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 1196.

⁷⁵ *Ibid.*

divorce entre l'homme à demi libéré et la femme restée serve, esclave adulée, hallucinée, du catholicisme agonisant⁷⁶? » Désormais, explique Michelet, « pas un mot [du mari] n'est perdu. Il parle plus bas, mais la fine oreille a tout entendu [...]. Ce qu'il rêve sur l'oreiller, il est bien étonné le lendemain de l'entendre dans la rue⁷⁷. » Surveillance du mari par la femme ou vice versa, interrogatoires élargis du prêtre sur des sujets débordant les démarcations fixées par la casuistique – à savoir la politique, l'économie et la famille –, épreuves et missions, supplices, tortures morales et physiques, tels sont les effets du pouvoir lié à la confession.

La religion est une « police morale⁷⁸ » : l'expression revient souvent sous la plume ironique de l'écrivain⁷⁹. Comme le dit M. Robinot, « la religion est une police morale excellente. Ainsi, elle est une discipline indispensable pour nos femmes et nos filles... J'aime mieux par exemple que ma femme ait le bon Dieu en tête qu'un officier de cavalerie⁸⁰. » Robinot poursuit en soulignant le rôle utilitaire de la pastorale et de la confession : « Puis, vous leur enseignez de bonnes choses, le devoir conjugal, l'obéissance, et vous les menacez de tourments abominables, si elles ne se conduisent pas bien... Tout cela est très utile aux maris⁸¹... » C'est parce qu'elle permet de connaître « les dessous de[s] maison[s], les tortures, les misères physiologiques et morales, que cach[e] l'éclat de tant de richesse et de puissance⁸² » que la confession est, pour certains bourgeois zoliens, un pouvoir disciplinaire et préventif servant à tenir les femmes dans le droit chemin de la moralité. Les prêtres

⁷⁶ *Ibid.*, p. 1249.

⁷⁷ Jules Michelet, *Le Prêtre, la femme et la famille*, op. cit., p. 213-214.

⁷⁸ *Paris*, OC, t. VII, p. 1273.

⁷⁹ Dans *Pot-Bouille*, Duveyrier affirme que « jamais l'Église ne disparaîtrait, parce qu'elle était la base de la famille, comme elle était le soutien naturel des gouvernements. – À titre de police, je ne dis pas, murmura le docteur. » (Pl., t. III, p. 95.) Pour Madame Vuillaume, la religion est comme un « frein moral » (*ibid.*, p. 66.). À ce titre, Lisa Quenu partage la même opinion : « Et elle finissait, en expliquant la nécessité absolue de la religion, pour le plus grand nombre; elle la regardait comme une police qui aidait à maintenir l'ordre, et sans laquelle il n'y avait pas de gouvernement possible. » (*Le Ventre de Paris*, Pl., t. I, p. 807.) La religion sert de parure cachant les mauvaises conduites. Évidemment, Zola se fait ironiste et le lecteur doit entendre que la religion comme police ou frein moral n'est qu'un subterfuge.

⁸⁰ « Portraits de prêtres », OC, t. IX, p. 1000.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Paris*, OC, t. VII, p. 1343.

deviennent les « gendarmes de [l']honneur⁸³ » des maris, qui exercent alors un contrôle moral et empêchent toutes formes de transgressions :

Lui [Savin], fou de jalousie, la querellant sans cesse sur ce qu'il appelait ses infidélités de pensées, voyait uniquement dans la confession et la communion une police, un frein moral, excellent pour arrêter les femmes sur la pente de la trahison. Et elle avait dû céder, elle avait pris le directeur choisi par lui [...] ⁸⁴.

Si, pour Zola, cette pratique s'inscrit bien dans un dispositif policier, elle n'est jamais au service des intérêts de la famille. Les dévotes sont plutôt des « instruments de conquête politique et sociale⁸⁵ ». Ce conseil donné par Félicité Rougon à l'abbé Faujas dévoile l'importance de guider les mères et les filles au tribunal de la pénitence pour ensuite les mettre sur la bonne voie politique : « Retenez bien ceci, plaisez aux femmes, si vous voulez que Plassans soit à vous⁸⁶. » La conquête passe par les femmes, d'où la nécessité d'obtenir les meilleures cures et de recevoir à son confessionnal la haute société. D'ailleurs, les succès de Faujas, dans *La Conquête de Plassans*, se mesurent selon la qualité de ses pénitentes :

Dans les premiers mois, il n'avait eu pour pénitentes que les dévotes du marché aux herbes qui se tient derrière la cathédrale, [...] tandis que, maintenant, surtout depuis le bruit occasionné par l'Œuvre de la Vierge, il voyait, les mardis et les vendredis, tout un cercle de bourgeoises en robes de soie agenouillée autour de son confessionnal⁸⁷.

Si, comme l'écrit Alain Corbin, « élire un confesseur constitue un véritable rite de passage⁸⁸ » pour la jeune fille fervente, ce choix du directeur de conscience a aussi un impact sur la vie du prêtre. En effet, parce qu'il confesse les bourgeoises, il entre dans les bonnes grâces du village, augmente son pouvoir politique et conseille les maris. Pour l'abbé Faujas, l'élection comme confesseur officiel des dames de Plassans

⁸³ « Portraits de prêtres », *OC*, t. IX, p. 1000.

⁸⁴ *Vérité*, *OC*, t. VIII, p. 1052-1053.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 1248.

⁸⁶ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 961.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 997.

⁸⁸ Alain Corbin, « Coulisses », *op. cit.*, p. 463. À ce titre, Marthe Mouret, par exemple, doit faire l'épreuve des refus de Faujas qui ne veut pas être son confesseur. À partir du moment où il accepte, elle bascule véritablement dans un nouveau monde de jouissances jusqu'alors inconnues.

constitue un rite de passage politique marqué notamment par l'obtention de la cure de Saint-Saturnin, où il prend possession du plus beau confessionnal de l'église, celui de la chapelle Saint-Michel. De la même manière, l'abbé Gérard est « le véritable maître de Tours » parce qu'il « règne sur [le] troupeau de femmes » et sur « les maris voltairiens »⁸⁹. Si, dans un premier temps, il ne parvient pas à convertir les hommes, il réussit, en dictant la conduite des épouses, à étendre son pouvoir sur eux. Lorsque les maris libéraux se retrouvent, derrière le dais, à participer à la procession, il savoure la victoire de la religion.

Au cœur de toutes les intrigues, le prêtre a aussi la capacité de comprendre les doubles sens et les sous-entendus. Sous les paroles lustrées, il entend la vérité cachée; sous les masques des visages, il voit les signes de la passion. Détenteur d'un savoir inédit, parce qu'intime et privé, il a, selon Foucault, plusieurs pouvoirs : « pouvoir de pardonner, de consoler et de diriger⁹⁰ ». Chez Zola, sa fonction première relève de son aptitude à dissimuler les misères du monde : la religion est « le voile décent sous lequel on doit cacher la laideur humaine⁹¹. » Elle couvre de son « manteau » ou de son « voile » les turpitudes humaines, car, comme le résume M. Venot, le directeur de conscience du comte Muffat, « la religion tolérât bien des faiblesses, quand on gardait les convenances⁹². » Le prêtre est, dans l'œuvre zolienne, à la fois le « maître de la vérité⁹³ » et maître de la dissimulation parce qu'il est justement en possession des secrets intimes et sexuels. Il s'impose non seulement dans l'univers familial, mais dans toutes sortes d'affaires sociales, juridiques, politiques⁹⁴. Sa fonction

⁸⁹ « Portraits de prêtres », *OC*, t. IX, p. 1002.

⁹⁰ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 89.

⁹¹ « Portraits de prêtres », *OC*, t. IX, p. 993.

⁹² *Nana*, Pl., t. II, p. 1425.

⁹³ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 89.

⁹⁴ Mona Ozouf affirme justement que « les attaques contre l'Église, le célibat des prêtres, la confession, qui dans les œuvres du premier XIX^e siècle sont rarement frontales, constituent sous le second Empire un passage presque obligé des intrigues romanesques. C'est que l'absolutisme autoritaire s'appuie, au moins en un premier temps, sur le clergé : grâce au suffrage universel, le curé, chef de la communauté paysanne, est devenu un personnage-clé des luttes électorales, tandis que la peur de la révolution sociale ralliait la bourgeoisie à la religion. » (*Les Aveux du roman*, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 239.)

herméneutique⁹⁵ – c’est celui qui sait déchiffrer les signes – et son bagage d’informations secrètes sur ses pénitents lui permettent d’avoir une vue d’ensemble et une place privilégiée au sein de la communauté où il officie : en effet, il étend sa gestion des corps et des âmes à celle de la collectivité. Par exemple, l’abbé Pintoux est toujours consulté dans les « cas graves » de Saint-Marchal, car il est le « patriarche » du village, régnant sur la population : « il juge les procès, réconcilie les familles, fait le partage des héritages. Et rien de plus naturel que cette royauté du curé, car lui seul lit dans les livres, lui seul est en communication avec la science et le bon Dieu. Il représente le pouvoir plus encore que le maire [...]»⁹⁶. L’abbé Fenil utilise la pratique de la confession pour parler de politique avec ses pénitentes (il a fait « nommer le marquis de Lagrifoul⁹⁷ ») et pour insuffler des rumeurs sur le compte de ses ennemis : « il aura soufflé, dit Félicité, ces choses dans l’oreille de ses pénitentes. [...] Le pis est qu’il confesse les personnes le plus comme il faut de la ville⁹⁸. » L’abbé Roustan, dans *Le Ventre de Paris*, constitue, pour Lisa Quenu, un précieux mentor à la fois moral et financier :

Elle ne se confessait pas, elle le consultait simplement dans les cas difficiles, à titre d’homme discret et sage [...]. [L]’il feuilletait le code pour elle, lui indiquait les bons placements d’argent, résolvait avec tact les difficultés morales, lui recommandait des fournisseurs, avait une réponse prête à toutes les demandes, si diverses et si compliquées qu’elles fussent, le tout naturellement, sans mettre Dieu dans l’affaire [...]»⁹⁹.

L’extension des sujets de discussion entre l’abbé Roustan et Lisa souligne l’élargissement du pouvoir des prêtres dans l’univers zolien. Les confesseurs deviennent des conseillers d’affaires, des notaires, des législateurs, des politiciens à

⁹⁵ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 89.

⁹⁶ « Portraits de prêtres », OC, t. IX, p. 987.

⁹⁷ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 960.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Le Ventre de Paris*, Pl., t. I, p. 810.

qui on peut confier tout ce qui concerne le fonctionnement moral et économique de la famille¹⁰⁰.

D'ailleurs, l'intégration de ces nouveaux sujets d'aveux va de pair avec l'éclatement du lieu même de la confession. En effet, Lisa n'entre jamais au tribunal de la pénitence : elle discute avec le prêtre à la sacristie. Angélique Rougon choisit d'avouer son amour pour Félicien à Monseigneur Hauteœur dans la chapelle adjacente à l'Église et au confessionnal. Marthe Mouret admet ses fautes à l'abbé Faujas dans sa chambre à coucher. L'abbé Jouve confesse Hélène sur le bord d'une fenêtre de l'appartement de sa pénitente. L'extension du confessionnal abolit la séparation physique des corps du prêtre et de la dévote et détruit la délimitation marquée par une grille entre l'espace de l'aveu et celui de l'écoute. La dissolution du lieu fixe redouble l'éclatement du contenu même de l'aveu. La thérapeutique morale, en se déplaçant du lieu institutionnalisé qu'est le confessionnal à des espaces plus privés et moins neutres, modifie son approche qui devient elle aussi plus intime. Confortablement installé dans le salon bourgeois ou dans la chambre à coucher, le confesseur acquiert les attributs du confident et de l'ami. Il contrevient aussi au règlement très strict entourant la confession des femmes : selon Mgr Gousset, le prêtre doit toujours être habillé de sa soutane et ne doit « jamais confesser les personnes du sexe ailleurs qu'à l'église¹⁰¹. »

Dans sa série de portraits sur les prêtres, Zola montre aussi la position équivoque du confesseur en société. Parce qu'il est, comme le pense Mme de Marizy, « dans la confidence¹⁰² », il sait tout de l'intimité sexuelle. Ainsi, le vendredi, l'abbé Michelin écoute la confession détaillée de Mme de Marizy qui lui avoue entretenir

¹⁰⁰ Guy Bechtel retrouve dans les dictionnaires des cas de conscience des articles qui n'ont aucun lien avec la foi et la sexualité (les deux sujets privilégiés au tribunal de la pénitence) : en effet, « on y prépare le confesseur à répondre à des questions économiques par des articles d'informations dont la charge religieuse est quasi nulle. [...] Les confesseurs, puisqu'on leur donnait ces notions de droit, devaient être amenés par leur fonction à s'occuper de tout. Ils connaissaient ainsi quelquefois la fortune exacte de leurs paroissiens, et cela a pu être jugé utile. » (*La Chair, le diable et le confesseur*, *op. cit.*, p. 388.)

¹⁰¹ Mgr Gousset, *Théologie morale*, t. II, *op. cit.*, p. 410.

¹⁰² « Portraits de prêtres », *OC*, t. IX, p. 996.

une relation adultérine avec M. de Mauroy. Le lundi, il confesse l'amant qui reconnaît « la faute, sans nommer la femme¹⁰³. » Or, pour l'abbé Michelin, cette confession n'est pas complète; c'est pourquoi il fait la morale à son pénitent en lui déclarant

qu'il était fort mal à lui d'avoir abusé de la confiance d'un honnête homme, dans la maison duquel il est reçu en vieil ami de la famille. Puis, il a nommé le comte, il a montré qu'il était au courant de toute l'aventure. La peste soit les femmes! Elles ne peuvent se confesser, sans raconter les histoires jusqu'au bout et sans même les allonger souvent¹⁰⁴.

L'écrivain dénonce l'attitude du confesseur, qui ne respecte pas le secret du sacrement. En effet, le prêtre condamne le marquis à partir des aveux qu'il a entendus de la bouche de la comtesse. En laissant transparaître sa connaissance de l'adultère et en nommant le nom du mari, il se met lui-même en état de péché mortel. Selon Mgr Gousset, il y a violation du sceau lorsque « le confesseur fai[t] à un pénitent des interrogations relatives à ce qu'il ne sait que par la confession d'un autre pénitent [...] ». Un confesseur ne doit ni dire ni laisser entrevoir à un pénitent ce qu'il a su par la confession d'un autre¹⁰⁵. » Zola souligne également le dimorphisme sexuel qui caractérise l'univers religieux au XIX^e siècle en présentant le même sujet d'aveu raconté de deux manières différentes. Pour l'homme, les révélations au tribunal de la pénitence sont courtes et lacunaires. Pour la femme, en habituée du confessionnal, l'aveu est long et détaillé (« elle resta là une grande demi-heure¹⁰⁶ ») : il retrace l'espèce du péché (l'adultère) ainsi que les circonstances aggravantes (la faute commise avec un parent lointain). Toutefois, si la pénitente semble au premier abord remplir toutes les conditions d'un acte de contrition, l'écrivain laisse planer un doute quant à la nature réelle de ses remords. Ainsi, le « profond recueillement » que la dévote affiche est faux, car elle « a cru devoir [le] prendre¹⁰⁷ » et est entaché par un

¹⁰³ *Ibid.*, p. 994.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 994-995.

¹⁰⁵ Mgr Gousset, *Théologie morale*, t. II, *op. cit.*, p. 339.

¹⁰⁶ « Portraits de prêtres », *OC*, t. IX, p. 994.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 992.

« pli involontaire des lèvres¹⁰⁸ » qui met en relief la malice du personnage. Au sortir du confessionnal, la comtesse a toujours ce froncement au visage : la faute n'est pas effacée, elle est inscrite au creux de ses « fossettes dans les joues¹⁰⁹ ». La confession présente la faute comme un péché d'occasion : elle a cédé au marquis de Mauroy. Mais le silence sur le dénombrement – le « combien de fois? » – ainsi que le fait qu'elle succombe encore au charme de son amant, à la fin de la nouvelle, suggèrent bien une infidélité coutumière qui est littéralement marquée sur son faciès. En plus d'indiquer la fragilité du rite sacramentel, le romancier ironise le pouvoir de l'absolution qui ne modifie en rien les conduites et les moralités.

La confession, dans l'œuvre zolienne, n'est pas une pratique d'énonciation de la vérité conduisant à une thérapeutique de l'âme. Elle est plutôt le lieu d'une exhibition des déviances et d'une transgression des modèles normatifs, eux-mêmes fondés sur une moralité suspecte parce que régis par les appétits politiques, pervers, ambitieux de certains membres du clergé. Comme l'écrit le romancier, « l'égoïsme, l'orgueil, le besoin de domination sont les leviers puissants des passions cléricales¹¹⁰. » La constitution d'un système de pouvoir clérical, gouverné par la confession, dirigé par des passions déviées, impose une organisation et une structure à la mise en mots de l'aveu, mais surtout elle permet de franchir les frontières entre le privé et le social. Le foyer familial – nous l'avons vu – se transmute en maison de verre où l'intime surgit sur la place publique et où le pénitent est assujéti à son directeur. Cette maîtrise de l'individu commence dès la puberté, lorsque les adolescents, plus particulièrement les jeunes filles, font leur éducation sexuelle au pensionnat et au confessionnal.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 993.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 994.

¹¹⁰ « Les Romanciers contemporains », *OC*, t. XI, p. 224.

Fabriquer des destinées féminines : le rite initiatique

Dans une lettre à son ami Jean-Baptistin Baille, qu'il envoie de Paris vers le 10 février 1861, le futur écrivain naturaliste, encore imprégné de l'imaginaire romantique de son siècle, revendique l'amour de jeunes filles ayant toujours une « virginité morale¹¹¹ ». Pourtant, Zola, alors âgé de vingt et un ans, n'est pas dupe de l'éducation qu'elles subissent au couvent. Dépravant l'âme, déshonorant les vertus, avilissant les moralités, la religion corrompt les femmes en devenir. Le romancier multiplie, tout au long de sa carrière littéraire et journalistique, les exemples de ce type de déflorations symboliques et morales. Dans la nouvelle « Au Couvent » rédigée en janvier 1870, où il développe un ensemble de mises en garde concernant la naissance des vices et des « monstruosités morales¹¹² » au pensionnat, l'écrivain condamne le regroupement de « personnes d'un même sexe¹¹³ » dans un monde clos. La jeune fille, écrit-il, « à coup sûr [...] n'est plus innocente. Ce n'est pas une vierge qu'on épouse [...] sa vie entière sera souillée par les souvenirs de son enfance¹¹⁴. » Littéralement, elle a « [l]'esprit défloré¹¹⁵ ». Dans un article intitulé « L'Éducation de la femme », glissé par Zola dans le dossier préparatoire de *Vérité*, Jacques Daurelle constate avec regret qu'il y a peu de « jeunes filles d'une intelligence affranchie, puisque c'est l'Église qui, aujourd'hui, pétrit et façonne la femme française¹¹⁶ ». Pour ce critique, tout comme pour l'écrivain naturaliste, « c'est par la femme que l'Église perpétue sa formidable puissance. [...] Le mal vient de l'éducation donnée aux jeunes filles¹¹⁷. » L'éducation au confessionnal et au couvent est, pour Zola, bel et bien corrompue, car elle ne fonde pas la moralité de l'adolescente. Au contraire, elle altère l'innocence par la promiscuité – du regroupement au couvent et du tête-à-tête au

¹¹¹ Lettre à Jean-Baptistin Baille, vers le 10 février 1861; *Corr.*, t. I, p. 265-266.

¹¹² « Au couvent », *OC*, t. IX, p. 929.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 931.

¹¹⁶ Jacques Daurelle, « L'Éducation de la femme », *La Plume*, 1901, p. 154; reproduit par Zola dans le dossier préparatoire de *Vérité*, NAF 10344, f° 250.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 155, f° 251.

confessionnal –, engendrant alors des filles frelatées. C’est que Zola considère le prêtre comme un être dangereux dont l’influence morbide sur la volonté dénature les destinées féminines.

Passeur institutionnel rythmant la vie sociale et marquant toutes les étapes déterminantes du cycle de l’existence (baptême, communion, mariage, mort), le prêtre incarne l’instance de légitimation des rites de passage. Maître – contesté au XIX^e siècle – du rituel sacré, il « institue » et « fait passer » l’individu. Du berceau jusqu’à la tombe¹¹⁸, il aide les membres de sa communauté à franchir les seuils importants qui ponctuent les changements biologiques et sociaux. En ce sens, il est, comme le souligne Marie Scarpa, « le pendant masculin (mais inversé) de la femme-qui-aide¹¹⁹ ». En effet, selon Yvonne Verdier, la femme-qui-aide a une tâche bien définie : « elle “fait les bébés”, elle “fait les morts”¹²⁰. » Elle s’occupe essentiellement de la toilette des nouveaux-nés et des décédés : elle lave donc les corps¹²¹. Dans cette perspective, le prêtre « fait » lui aussi les individus par des rites de purifications et de lavages symboliques. Lors de la confession générale qui prélude à la première communion, par exemple, la communiant est symboliquement nettoyée de ses péchés : « La petite fille sort *blanchie* spirituellement de cette épreuve. Et c’est *lavée*, qu’elle reçoit l’Eucharistie, accédant alors au rite de passage qui marque son entrée dans la vie chrétienne et signifie, par là même, la fin de son enfance¹²². » Or, dans son versant négatif, le prêtre fait aussi la femme, en ce sens qu’il l’initie au domaine de la sexualité. Dans l’œuvre zolienne, il souille l’esprit de ses fidèles, plus particulièrement par la confession¹²³.

¹¹⁸ Pour reprendre le titre de l’ouvrage d’Arnold Van Gennep, *Le Folklore français*, t. I, *Du berceau à la tombe, cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1998, 1182 p.

¹¹⁹ Marie Scarpa, « Le Personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 34.

¹²⁰ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1979, p. 85.

¹²¹ *Ibid.*, p. 103.

¹²² Marie-Françoise Lévy, *De mère en filles. L’éducation des Françaises 1850-1880*, Calmann-Lévy, 1984, p. 107.

¹²³ Zola utilise effectivement un paradigme de la souillure et de la saleté pour décrire le contact de la jeune fille à la religion : « Sa vie entière sera souillée par les souvenirs de son enfance [au couvent]. »

À force de côtoyer les marges et les marginaux, le prêtre devient prisonnier du passage et de l'entre-deux. Il peut donc être envisagé sous l'angle de sa liminalité. Zola le « place » d'ailleurs, dès l'ébauche générale des *Rougon-Macquart*, dans ce qu'il nomme le « monde à part », à côté de l'artiste, du meurtrier et de la putain. Dans une lettre à Jean-Baptistin Baille, datée du 10 août 1860, Zola considère déjà le prêtre comme un « être à part dans la société¹²⁴ ». Dans son compte rendu du roman *Aurélien* de Gaston Lavalley, qu'il publie en 1864 dans *L'Écho du Nord*, l'écrivain insiste sur le caractère marginal de ces « hommes à part », qui, par serment, se sont engagés « à ne plus être des hommes¹²⁵ ». Le prêtre incarne, aux yeux de Zola, un être « hors nature » parce qu'il « n'a pas de sexe¹²⁶ ». Il apparaît alors comme une figure excentrique, car il oscille toujours entre divers états biologiques. Martine Segalen définit ainsi la posture intermédiaire qui caractérise le sujet liminaire :

L'individu en position liminale présente des traits spécifiques : il échappe aux classements sociologiques, puisqu'il est dans une situation d'entre-deux; il est mort au monde des vivants, et nombre de rituels assimilent ces novices aux esprits ou aux revenants [...]. Le plus caractéristique de leur position est qu'ils sont à la fois l'un et l'autre; à la fois morts et vivants, des créatures humaines et animales, etc.¹²⁷.

Le prêtre chez Zola est tout à la fois masculin et féminin, viril et efféminé, saint et pervers, adulte et enfant, vivant et mort : il est « un homme autrement fait que les autres¹²⁸. » L'abbé Mouret, par exemple, rêve de retourner dans le monde de l'enfance. Zola développe, dans ce roman, l'idée que l'eunuque, même s'il est « lavé

(« Au couvent », *OC*, t. IX, p. 929); « Mais c'est une âme salie, un esprit défloré, une fille qui cache trop de science sous sa niaiserie apprise. » (*Ibid.*, p. 931.)

¹²⁴ Lettre à Jean-Baptistin Baille, 10 août 1860; *Corr.*, t. I, p. 226.

¹²⁵ « Compte rendu d'*Aurélien* de Gaston Lavalley », *L'Écho du Nord*, 18 juillet 1864; *OC*, t. X, p. 315.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Nathan Université, 1998, p. 36.

¹²⁸ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 926. Aussi, François Mouret « murmurait que ces diables de prêtres ne peuvent rien faire de la même façon que les autres hommes; il racontait alors des petits détails, la façon dont l'abbé buvait, dont il parlait aux femmes, dont il tenait les genoux écartés sans jamais croiser les jambes; légères anecdotes où il mettait son effarement inquiet de libre penseur en face de cette mystérieuse soutane tombant jusqu'aux talons de son hôte. » (*Ibid.*, p. 973.)

de son sexe¹²⁹ », est toujours animé par ses désirs : c'est pourquoi l'écrivain pointe le pendant négatif de la renonciation aux besoins naturels. En effet, Serge incarne aussi la figure de l'érotomane¹³⁰, du pécheur, du blasphémateur¹³¹, de l'homme de chair. Incomplet sexuellement, le prêtre est pourtant « sur-initié » à la sexualité : sa liminalité est institutionnelle puisqu'il doit tout savoir et tout apprendre des variantes du péché. Les manuels de confession montrent clairement qu'il est un sexologue avant l'heure. Mgr Claret rassure d'ailleurs le futur confesseur en lui confirmant qu'il « n'apprendra rien de nouveau [au tribunal de la pénitence], puisque les livres [de confession] contiennent tous les cas imaginables, et [qu'il] en connaît beaucoup plus sur la matière que sa pénitente¹³². » Prisonnier entre un excès de savoir théorique sur les dépravations humaines et une pratique sexuelle inexistante, le prêtre est un « mal initié¹³³ ». Chaste et savant, il est considéré par Zola comme un être dangereux parce qu'il est dérégulé biologiquement et socialement. Il a une atrophie problématique des désirs sexuels qui se traduit par des pulsions violentes : fantasme de castration pour l'abbé Mouret; misogynie et homosexualité pour le frère Archangias (*La Faute de l'abbé Mouret*), meurtre et pédophilie pour Gorgias (*Vérité*). Ces appétits brutaux sont le résultat de sa chasteté et témoignent d'obsessions charnelles. Marginal, dégénéré et criminel, le prêtre-confesseur forme aussi des êtres liminaires (la dévote

¹²⁹ *La Faute de l'abbé Mouret*, Pl., t. I, p. 1306.

¹³⁰ L'exaltation de Serge qui s'amourache de l'image de la sainte Vierge, en lui élevant un culte enflammé, se rapproche des cas d'érotomanie tels qu'ils seront définis plus tard par Benjamin Ball : « Pour qui connaît la filiation des idées, dans les esprits malades, il n'est pas douteux que ce culte éthéré que bien des prêtres ont voué à la sainte Vierge, que cette adoration qui brille dans tant d'ouvrages des théologiens les plus sérieux, sont les effets d'une érotomanie qui s'ignore elle-même; c'est l'amour de la femme, qui parle sous les apparences de la piété, dans le culte ardent de tous ces vertueux célibataires. Leur chasteté devait les prédisposer à cette aberration. » (Benjamin Ball, *De la folie érotique*, Baillières, 1888, p. 34-35.)

¹³¹ En effet, il renie Dieu : « Il n'y a rien, rien, rien, dit-il. Dieu n'existe pas. » (*La Faute de l'abbé Mouret*, Pl., t. I, p. 1486.) Notons que la répétition du mot « rien » en trois temps rappelle le reniement de l'apôtre Pierre.

¹³² Mgr Claret, *La Clef d'or*, reproduit dans *Les Mystères du confessionnal. « Manuel secret des confesseurs »* [Jean-Baptiste Bouvier] suivi de « *La Clé d'or* » [de Mgr Claret] et du « *Traité de chasteté* » [de René Louvel], Filipacchi, 1974, p. 189.

¹³³ Nous reprenons les catégories élaborées par Marie Scarpa pour définir le personnage liminaire. (« Le Personnage liminaire », *op. cit.*, p. 25-35.)

hystérique, la jeune fille perverse). L'écrivain ne se résout pas à accepter l'idée que ces « homme[s] faillible[s] et fragile[s] », qui ont eux aussi des vices, puissent « gouverne[r] ses semblables au nom du ciel¹³⁴. » Le prêtre chez Zola fabrique des destins déviés (passage raté dans l'initiation sexuelle) et des pathologies (hystérie, extase). Dès la première communion, il pose sa « main de fer¹³⁵ » sur la jeune fille, l'initie sexuellement et anéantit sa faculté à embrasser son rôle dans la cellule familiale : l'épouse et la mère en devenir sont sacrifiées sur l'autel du rite de l'eucharistie.

Dans sa forme positive, le rite permet la construction de l'identité, renforce la cohésion sociale et rythme la vie collective et individuelle :

Le rite ou rituel est un ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique. Il est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens communs d'un groupe¹³⁶.

D'où l'importance des rites de passage qui servent à marquer, de façon symbolique, les étapes de la vie. Durant tout le siècle, la communion est l'occasion d'une fête déterminante soulignant l'intégration de l'enfant dans le monde adulte¹³⁷, puisque, comme l'explique l'ethnologue Arnold Van Gennep, c'est « à ce moment seulement que la fille ou le garçon sont regardés comme équivalant aux autres membres de la famille¹³⁸. » Zola présente justement ce versant familial et social du rite dans *L'Assommoir*, où la famille manifeste et célèbre, de façon festive lors d'un grand souper, le passage de la fille à la femme. Au cours du repas suivant la cérémonie à l'église, les convives insistent sur le fait que les deux communiantes, Nana et Pauline,

¹³⁴ Lettre à Jean-Baptistin Baille, 10 août 1860; *Corr.*, t. I, p. 226.

¹³⁵ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 985.

¹³⁶ Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, *op. cit.*, p. 20.

¹³⁷ Sur la première communion au XIX^e siècle, voir Jean Mellot, « Rite de passage et fête familiale. Rapprochements » dans *La Première Communion : quatre siècles d'histoire*, sous la dir. de J. Delumeau, Desclée de Brouwer, 1987, p. 171-196.

¹³⁸ Arnold Van Gennep, *Le Folklore français*, t. I, *op. cit.*, p. 175.

sont maintenant prêtes à commencer l'apprentissage des travaux domestiques et d'un métier :

Et la société parla gravement des devoirs de la vie. Boche disait que Nana et Pauline étaient des femmes, maintenant qu'elles avaient communiqué. Poisson ajoutait qu'elles devaient désormais savoir la cuisine, raccommoder des chaussettes, conduire une maison. On leur parla même de leur mariage et des enfants qui leur pousseraient un jour¹³⁹.

Non seulement la communion prépare une existence matrimoniale réglée, mais elle est surtout pour Zola associé au rituel de mariage : Nana, devenue femme, « avait des sourires embarrassés de mariée, dans sa robe trop courte¹⁴⁰. » Même si, on le sait, la fille unique de Gervaise est déjà « mal embouchée » et a une « mauvaise conduite »¹⁴¹, elle apprend néanmoins, selon Coupeau, le vice au catéchisme : « Je vas t'habiller avec un sac [...] pour vous dégoûter, toi et tes curés. Est-ce que j'ai besoin qu'on te donne du vice¹⁴²?... » La première communion correspond, d'un point de vue religieux, à l'entrée officielle des jeunes gens dans la vie chrétienne et, d'un point de vue ethnologique, à l'accession à la puberté et aux menstruations. Or, elle est aussi pour Zola un prélude à l'activité sexuelle.

Le rite de la communion forme des êtres marginaux et détraqués, qui sont justement dépossédés de leur identité. D'où chez Zola les nombreuses doléances contre la première communion, qui traîne dans son sillage la première confession générale. L'écrivain insiste sur le dévoiement de ce rite qui transforme les corps et les esprits. Ainsi, dans *Vérité*, Marc Froment refuse que sa fille, Louise, aille à la confesse :

– Je ne puis le dire devant cette enfant. Mais tu connais mes raisons, je n'entends pas qu'on salisse l'esprit de ma fille, sous le prétexte de l'absoudre de fautes puériles, que la famille suffit à connaître et à corriger.

Il s'en était en effet expliqué avec elle, trouvant abominable cette initiation d'une fillette aux fièvres de la chair, par un homme que son vœu de chasteté peut conduire à toutes les curiosités, à toutes les aberrations sexuelles.

¹³⁹ *L'Assommoir*, Pl., t. II, p. 682.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 679.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 678.

¹⁴² *Ibid.*, p. 679.

Sur dix prêtres prudents, il suffit d'un détraqué, et la confession n'est plus qu'une ordure, dont il ne voulait pas laisser courir le risque à sa Louise. Puis, cette promiscuité troublante, ce colloque secret dans l'ombre et l'énervement mystique d'une chapelle, n'étaient pas seulement un outrage, une démoralisation possible, pour une petite femme de douze ans, âge inquiet où les sens s'éveillaient à la vie; il y avait encore là comme une prise de possession de la jeune fille, de l'amante et de la mère à venir, qui à jamais restait ensuite l'initié, la déflorée de ce ministre sacré, dont les questions, en violentant sa pudeur, la fiançaient à son Dieu jaloux. Dès lors, par ses aveux, la femme appartenait au confesseur, devenait sa chose tremblante et obéissante, toujours prête à être, dans ses mains, un instrument d'enquête et de servage¹⁴³.

À cet âge d'éclosion et de formation du corps et de l'esprit, l'adolescente, comme une cire molle, absorbe et assimile la violence du prêtre. Vue comme un rite de passage dévoyé, la première communion produit des changements dans la nature des jeunes filles : au lieu de les structurer socialement en les intégrant dans le monde adulte, ce rituel réforme complètement l'organisation familiale. L'enjeu est d'autant plus grave puisqu'en sacrifiant l'amante et la mère au profit d'une esclave dressée par et pour l'Église, c'est l'ensemble de l'ordre social qui est ébranlé et attaqué. S'il condamne l'immixtion du prêtre dans les secrets de l'intimité de la communiant par le biais de la pratique de l'aveu, Zola ne doute pas que ce rite soit aussi une initiation sexuelle. Déjà possédée par un autre, elle n'est plus virginale puisqu'elle devient « l'initiée » et la « déflorée » du confesseur. C'est pourquoi la cérémonie s'apparente non seulement à des fiançailles (dans sa forme traditionnelle, le rite fiance les communiantes à Jésus), mais à une nuit de noces. Zola réinvestit la symbolique du rite pour en montrer la dimension transgressive. D'ailleurs, le paradigme de la « première fois » (première communion, « première robe de mariée », première initiation érotique, etc.) expose clairement la symbolique sexuelle du rite (découverte des sens, défloration symbolique, érotisation, etc.).

La communion devient alors la matrice d'où proviennent tous les maux de la mésalliance entre l'époux et la femme. Elle est le premier faux pas dans l'éducation

¹⁴³ *Vérité*, OC, t. VIII, p. 1239.

des jeunes filles. La pratique désuète et perversie dénature littéralement la femme en éclosion :

Puis, venait la première communion, et il y fallait des années de préparations savantes; les extraordinaires mystères du catéchisme enseignés au fond de ténèbres redoutables, troublant à jamais la raison, allumant la fièvre perverse des curiosités mystiques. Dès lors, à l'heure trouble de la puberté, la jeune fille naissante, ravie de sa robe blanche, la première robe de mariée, était fiancée à Jésus, s'unissait à l'amant divin, dont toujours elle acceptait le doux esclavage; et l'homme pouvait venir ensuite, il la trouvait déjà possédée, déflorée par cet amant qui renaîtrait et la lui disputerait, avec toute la force obsédante du souvenir. Sans cesse, au cours de sa vie, la femme reverrait les cierges luire, sentirait l'encens la pénétrer de langueur, retomberait à cet éveil des sens, parmi les chuchotements du confessionnal et les pâmoisons de la sainte table. Elle achevait ensuite de grandir, au milieu des pires préjugés, nourrie des erreurs et des mensonges séculaires, enfermée étroitement surtout, afin que rien du monde réel ne pût parvenir jusqu'à elle. Et, quand elle quittait les bonnes sœurs de la Visitation, la grande fille de seize ans était ainsi un miracle de perversion et d'abêtissement, la femme obscurcie, déviée de son rôle, ignorante des autres et d'elle-même, n'apportant dans sa beauté, pour son action d'amante et d'épouse, que le poison religieux, ferment mauvais de tous les désordres et de toutes les souffrances¹⁴⁴.

La dangerosité de l'eucharistie réside dans l'ébranlement qu'elle occasionne sur les sens des jeunes filles, au moment même où elle est réglée (la communion se fait autour de la douzième année et correspond habituellement au début des menstruations). Zola rappelle aussi que ses effets perdurent à travers les âges et dénaturent les diverses étapes de la vie de la femme : sans cesse, elle revoit les cierges, garde en mémoire les odeurs de l'encens, retombe à cet état d'« éveil des sens¹⁴⁵ ». D'ailleurs, Marthe Mouret, dans *La Conquête de Plassans*, redécouvre, à quarante ans, les jouissances de la religion et retourne en enfance : elle a des « joies naïves de première communicante¹⁴⁶ ». Zola n'hésite pas à critiquer ce maintien de la femme par l'Église dans un « état d'éternelle enfance¹⁴⁷ », donc dans une position liminale. Enfermée dans un rite de passage dévoyé qui ne cesse de se répéter à chaque

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 1196-1197.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 1197.

¹⁴⁶ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1026. Nous reviendrons sur ce personnage important au prochain chapitre.

¹⁴⁷ *Vérité*, OC, t. VIII, p. 1196.

confession (elle redevient jeune fille au sortir du confessionnal¹⁴⁸), la femme est la prisonnière de la marge :

C'était le bas âge, la jeunesse qui renaissait, la fillette agenouillée dans son petit lit blanc, sous l'aile de son ange gardien, la première communiant, fiancée de Jésus, en belle robe blanche, la jeune fille pâmée en un coin de chapelle, à l'ombre du confessionnal, la tête encore bourdonnante de l'aveu de ses fautes. [...] L'Église imprégnait à jamais l'enfant de sa flamme et de son odeur, le troublant éclat des cérémonies, la poésie des cloches. La femme vieillie retournait à l'enfance, se rendormait dans les heureuses croyances du catéchisme, absurdes et puériles¹⁴⁹.

Le destin de la femme est en étroite relation avec son éducation religieuse. Zola insiste sur cette « éducation inversée¹⁵⁰ » et délétère qui infantilise la jeune fille et qui est la cause directe du développement de maladies comme la névrose, l'hystérie, la perversion. Le prêtre est alors une « figure de la régression¹⁵¹ » : son initiation « se mue en abêtissement¹⁵² ». Pour Zola, la confession et la communion engendrent des êtres déviés, car trop rapidement initiés au péché; handicapés, car incapable de remplir leur rôle de mère et d'épouse; hystériques, car souffrant d'une défaillance de la volonté. En régime zolien, le confesseur forme des monstruosité morales parce qu'il transmet son savoir du sexe. Non seulement les jeunes adolescentes sont de « véritables couveuses, où leur est ménagée la vie mentale la plus étroite et la plus superficielle¹⁵³ », mais elles portent la trace d'une première défloration qui les enchaîne, physiquement et moralement, au confesseur. Si, dans sa forme traditionnelle, « la première communion donne le signal du début du marquage et

¹⁴⁸ L'enfermement de la femme s'avère d'autant plus effectif que le prêtre l'accompagne à toutes les étapes marquantes de sa vie : « L'innocente fillette, sous l'aile de sa mère, entend le prêtre d'abord qui, bientôt l'appelant, l'entretient seule à seul; qui, le premier avant qu'elle puisse faillir, lui nomme le péché. Instruite, il la marie; mariée, il la confesse et la gouverne. » (P.-L. Courier, *Le Célibat des prêtres et la confession des femmes*, 1826; cité par Bechtel, *La Chair, le diable et le confesseur*, *op. cit.*, p. 334.)

¹⁴⁹ *Vérité*, OC, t. VIII, p. 1198.

¹⁵⁰ Éléonore Roy-Reverzy, *La Mort d'Éros. La mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*, Sedes, coll. « Les livres et les hommes », 1997, p. 129.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Jacques Daurelle, « L'Éducation de la femme », *op. cit.*, p. 155; reproduit dans le dossier préparatoire de *Vérité*, NAF 10344, f° 251.

constitue le repère cérémoniel des premières marques des filles¹⁵⁴ », elle est chez Zola, dans sa configuration dénaturée, le signe d'une première imprégnation de la chair. Comme le rappelle Marie Scarpa, « le sacrement eucharistique est le rappel de l'incarnation du dieu, avec le corps duquel chaque chrétien s'unit et dans lequel il se revivifie. C'est donc, d'une certaine manière, une union charnelle¹⁵⁵ » qui est au cœur du rite.

Zola introduit dans ses représentations du rite de la communion l'idée puisée dans l'œuvre de Michelet d'une imprégnation symbolique : en effet, le prêtre possède un pouvoir d'absorption et de transformation des âmes et du corps qui assimile les femmes pour mieux les dominer. Par un procédé de transfusion, la pénitente, de nature inférieure et faible, reçoit et s'imprègne de la puissance et de la supériorité du confesseur. Constamment en contact avec lui et toujours soumise à son influence funeste, elle acquiert progressivement sa physionomie, prenant « sans le savoir, son tour d'esprit, son accent, son langage [et] son allure¹⁵⁶ ». Le corps et l'âme se modifient pour devenir à l'image de son nouveau créateur profane : « Ce qui s'est transformé, c'est l'intime et le plus intime¹⁵⁷. » La dévote perd littéralement l'esprit : sa personnalité est remplacée par celle de l'agent pernicieux. Selon Michelet, la jeune fille est un livre sur lequel on peut « écrire à toujours¹⁵⁸ ». Malheureusement pour le futur mari, le confesseur a déjà calligraphié d'une encre permanente sa pénitente :

[V]ous aurez beau plus tard récrire par-dessus, croiser en long ce qui fut tracé en large; vous brouillez, vous n'effacez pas. C'est le mystère de cette jeune mémoire, si molle pour recevoir, qu'elle est forte à garder. La trace primitive qui semble effacée à vingt ans, elle reparaît à quarante, à soixante¹⁵⁹.

La « trace primitive » estampillée par le prêtre évoque en toutes lettres la théorie de l'imprégnation que Zola dramatise pour la première fois dans le roman *Madeleine*

¹⁵⁴ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, op. cit., p. 190.

¹⁵⁵ Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du « Rêve » de Zola*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009, p. 169.

¹⁵⁶ Jules Michelet, *Le Prêtre, la femme et la famille*, op. cit., p. 243.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 269.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 269-270.

Férat. Puisant cette hypothèse « scientifique » dans *L'Amour* de Michelet paru en 1859 et dans le *Traité sur l'hérédité naturelle* de Lucas, l'écrivain soutient, à son tour, qu'une femme est marquée dans sa chair virginale par l'empreinte du premier homme qu'elle a connu. Ainsi, la femme « fécondée une fois, imprégnée, portera, écrit Michelet, partout son mari en elle¹⁶⁰. » Alors qu'elle est en « pleine puberté¹⁶¹ », Madeleine Férat subit une transformation chirurgicale¹⁶² au contact de Jacques. Son corps et son esprit, plus facilement malléables à cette époque de changement, prennent la sève masculine, « riche de sang et sain d'humeurs¹⁶³ », de son premier amoureux. L'amant modifie naturellement sa constitution anatomique et psychologique : « On eût dit que Jacques, en la serrant contre sa poitrine, la moulait à son image, lui donnait de ses muscles et de ses os, la faisait sienne pour la vie¹⁶⁴. » Madeleine Férat et la pénitente transfusée de Michelet, qui, sous le joug de son confesseur, se transforme à son image, s'équivalent : « Il parle, et elle ainsi. Il marche, et ainsi elle marche. À la voir seulement passer, qui saurait voir, verrait qu'elle est lui¹⁶⁵. » Véritable double de son partenaire – elle a « [l]es attitudes, [l]es accents et [le] visage » de Jacques et « elle entraînait forcément dans sa famille, dans sa ressemblance¹⁶⁶ » –, Madeleine possède littéralement et symboliquement une empreinte dans et sur sa chair qui avoue ce premier contact érotique. Non seulement l'amant crée la femme, en ce qu'il lui offre une re-naissance et qu'il façonne son corps comme une œuvre d'art – Zola parle de « transmission charnelle¹⁶⁷ », d'une « sorte d'éducation physique¹⁶⁸ » –, mais il s'inscrit en elle et sur elle. Le corps

¹⁶⁰ Jules Michelet, *L'Amour*, Calmann-Lévy, 13^e édition, 1882, p. 325.

¹⁶¹ *Madeleine Férat*, OC, t. I, p. 858.

¹⁶² Jacques est d'ailleurs un chirurgien.

¹⁶³ *Madeleine Férat*, OC, t. I, p. 812.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Jules Michelet, *Le Prêtre, la femme et la famille*, op. cit., p. 243.

¹⁶⁶ *Madeleine Férat*, OC, t. I, p. 858.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 812.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 858.

imprime la trace de l'autre et archive l'expérience sexuelle. De ce fait, la femme est dominée et contrôlée à distance par le premier homme¹⁶⁹.

L'aveu fait au tribunal de la pénitence a aussi pour effet d'imprégner les dévotes d'une trace indélébile qui est bel et bien de nature sexuelle. À partir du moment où le prêtre est lui-même maculé de vices, il transmet par ses questions son savoir et ses penchants. Il a un pouvoir d'imprégnation aussi puissant que l'amant. Le confesseur laisse une marque « primitive » en ce qu'il est le premier à prendre possession de la jeune fille. Il s'imprime en elle par effraction, voire par un viol de l'âme et de la vertu. Comme l'explique Michelet, le prêtre a l'avantage

de la prendre toute petite, d'avoir le premier affaire à cette jeune âme, d'avoir auprès d'elle les premières sévérités, les premières indulgences aussi, qui sont si près des tendresses, d'être père, ami, d'une enfant tirée sitôt des bras maternels... Le confident de ses premières pensées sera longtemps mêlé aux rêveries de la jeune fille... Il a eu un privilège spécial, unique, que l'époux peut envier : lequel ? la virginité de l'âme, les prémices de la volonté¹⁷⁰.

L'équivalence du langage confessionnel et de l'acte charnel suggère une toute-puissance et une dangerosité de la parole en régime zolien. Par le premier aveu, la jeune fille se consigne dans une filiation pathologique qui reviendra hanter la « femme vieillie ». C'est par la chair et le souvenir que s'inscrit l'empreinte du confesseur sur la femme : « Elle appartient à ses souvenirs¹⁷¹ » et elle est « possédée par un autre, emplit d'un passé indestructible¹⁷² ». Avouer, au tribunal de la pénitence, équivaut à se donner entièrement à l'autre¹⁷³. Ainsi, pourrait-on dire, la

¹⁶⁹ Déjà dans *La Confession de Claude*, Zola évoque cette question de l'imprégnation qu'il expose en termes de désir de virginité. Rejetant la femme marquée et souillée, Claude rêve d'une épouse « blanche, épurée, morte encore » (*La Confession de Claude*, OC, t. I, p. 86.) qu'il n'aurait qu'à éveiller d'un baiser, comme la belle au bois dormant. Or, « toutes les jeunes filles, les plus pures, les plus candides, nous arrivent déflorées par le démon de leurs nuits; ce démon les a pressées dans ses bras, a fait frémir leur chair innocente, leur a donné, avant l'époux, les premières caresses. Elles ne sont plus vierges, elles n'ont plus la sainte ignorance. » (*Ibid.*)

¹⁷⁰ Jules Michelet, *Le Prêtre, la femme et la famille*, op. cit., p. 271-272.

¹⁷¹ *La Confession de Claude*, OC, t. I, p. 86.

¹⁷² *Vérité*, OC, t. VIII, p. 1198.

¹⁷³ D'ailleurs, notons au passage que, selon sa définition historique, le mot « aveu » est une « déclaration écrite constatant l'engagement du vassal envers son seigneur, à raison du fief qu'il en a

jeune fille reconnaît le prêtre comme son maître par un don d'elle-même. Par l'aveu, elle s'inscrit, bien malgré elle, dans un régime du sexuel et dans un passé ineffaçable. Tout le parcours d'apprentissage allant de la communiant à la mère de famille est désormais tributaire de ce contact initiatique avec le confesseur. Par le langage de la faute, et plus particulièrement par un interrogatoire dénaturé et dénaturant, la pénitente se dessine un *fatum* morbide.

Le prêtre dicte sa loi et l'écrit dans les profondeurs du corps. De cette manière, il gouverne l'âme. La loi ecclésiastique, cruellement marquée au fer rouge dans la chair, irréversible et inoubliable, dit son désir de rendre esclaves les femmes. Le confesseur assigne un destin – n'est-ce pas là le rôle du rite de passage? –, en stigmatisant l'initiation par une prise de possession du corps et de l'esprit. Comme l'a relevé Pierre Clastres :

[L]e rite initiatique passe par la prise en compte du corps des initiés. C'est, immédiatement, le corps que la société désigne comme espace seul propice à porter le signe d'un *temps*, la trace d'un *passage*, l'assignation d'un *destin*. À quel secret le rite qui, pour un moment, prend complète possession du corps de l'initié? Proximité, complicité du corps et du secret, du corps et de la vérité que révèle l'initiation [...] ¹⁷⁴.

Ainsi, pourrait-on dire, le rituel de la confession, qui est – nous l'avons vu – un discours sur le corps, plus particulièrement sur les désirs charnels, inscrit aussi sur le corps le savoir de la chair. Le prêtre, comme l'écrit Zola, « s'empare de la femme et débauche la fille, au nom d'un Dieu invisible, jaloux et méchant ¹⁷⁵. » Par la possession morale et physique, qui est, en définitive, une dépossession, le confesseur fabrique des destins féminins déviés : si la religion, comme l'explique Michelet, « sait son sujet à ce point [c'est-à-dire la femme], c'est qu'elle-même elle le fait. Le directeur fait le dirigé; celui-ci est son œuvre [...] ¹⁷⁶ ». Pour Zola, il s'agit bel et bien d'un processus de fabrication, de création, de suggestion : « Pendant plusieurs mois,

reçu. » Ainsi, un « homme sans aveu » est un « homme qui n'était lié à aucun seigneur, ne pouvait évoquer aucune protection. » (*Le Nouveau Petit Robert*, Le Robert, 2004, p. 196.)

¹⁷⁴ Pierre Clastres, « De la torture dans les sociétés primitives », *L'Homme*, vol. 13, n° 3, 1973, p. 116.

¹⁷⁵ *Vérité, OC*, t. VIII, p. 1105.

¹⁷⁶ Jules Michelet, *Le Prêtre, la femme et la famille*, op. cit., p. 242.

avec un art infini, elle fut de la sorte préparée, travaillée pour la besogne qu'on attendait d'elle [...] ¹⁷⁷ ». Le rituel de la pénitence s'avère l'espace privilégié du gouvernement de l'âme et du corps, qui, chez Zola, apparaît toujours comme une molestation de l'esprit ¹⁷⁸, qui s'apparente aux viols magnétiques. En effet, la relation entre le magnétiseur et la somnambule conduit, dans certains cas, à des dépravations puisque la force hypnotique est de nature sexuelle et fondée sur l'érotisme ¹⁷⁹. Le confesseur, aux moyens des technologies disciplinaires dont il dispose, pour reprendre la terminologie foucauldienne, comme le rituel de la pénitence, façonne les corps et les esprits, impose sa discipline et son dogme, et, surtout, module la manière de dire et de jouir. Ainsi, si le rôle du prêtre est de « normaliser » les individus et de réformer les caractères, il donne plutôt, dans l'œuvre zolienne, naissance à des sujets sexuels. Au lieu de produire une sexualité saine, il la gouverne et la dévoie par le fait même. Il imprime sa marque sur le destin biologique et social des jeunes filles. Il fabrique des sujets pris dans la liminalité.

L'Érotisme de la confession : le passage du spirituel au charnel

Dans l'œuvre zolienne, le langage du confessionnal est ancré dans celui du désir, et la ligne de partage entre la parole pénitentielle et l'acte érotique est effectivement très mince ¹⁸⁰. Cela explique le fait que les confessionnaux, durant le

¹⁷⁷ *Vérité*, OC, t. VIII, p. 1201.

¹⁷⁸ Par exemple, Mme Savin « sentait sourdement un violateur » qui se cache dans son directeur, le père Théodose. (*Ibid.*, p. 1053.) D'ailleurs à propos de l'imprégnation biologique de Madeleine Féral, Zola évoque également le viol : « C'était comme un viol continu, contre lequel son esprit se révoltait, et auquel son corps se livrait, sans que ses efforts de volonté, parvinssent jamais à le délivrer. » (*Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 860.)

¹⁷⁹ Sur ce rapport entre la confession et l'hypnose, voir le chapitre suivant.

¹⁸⁰ On le sait, Zola est fortement influencé par ses lectures. D'autres avant lui ont écrit sur l'érotisme au confessionnal, notamment les frères Goncourt. Dans *Germinie Lacerteux* (1865), roman que Zola a lu, commenté et encensé, les Goncourt n'hésitent pas à faire du confessionnal le lieu oblique d'un attouchement de paroles pieuses, d'une sorte « d'onanisme de piété », où les aveux des désirs et des troubles de la chair deviennent des substituts à un toucher interdit : « Elle s'abandonna peu à peu à cette douceur de la confession, à cette voix de prêtre égale, sereine et basse, qui venait de l'ombre, à ces consultations qui ressemblaient à un attouchement de paroles caressantes, et dont elle sortait rafraîchie, légère, délivrée, heureuse, avec le chatouillement et le soulagement d'un pansement dans toutes les parties tendres, douloureuses et comprimées de son être. » (*Germinie Lacerteux*,

XIX^e siècle, débordent d'hystériques. C'est que l'objet du fantasme se fixe à la fois sur l'aveu et sur le récipiendaire de cette parole culpabilisante. Déjà en 1860, le jeune Zola, dans « Le Diable ermite », avait poétisé et ironisé l'érotisme de la confession. En effet, ce poème badin narre le récit d'un diable, qui, las de sa vie, décide de troquer sa place avec celle d'un ermite qui, trop bon vivant, vient de mourir d'une indigestion. Pensant que le sage est un saint, le diable reproduit les gestes et les rituels religieux : il veille le défunt, jeûne et lit son bréviaire. Arrive le lendemain une jeune fermière, Jeannette, qui veut obtenir le pardon divin pour les péchés qu'elle a commis. Le nouveau confesseur suit ce qu'il croit être le protocole du rite pénitentiel, à savoir des prières, des sermons et l'absolution. Or, voyant que sa délicieuse pénitente est déçue, le diable l'interroge sur la technique « sortant du commun » de son ancien directeur. Celle-ci lui prodigue alors les conseils pour recueillir une « bonne » confession :

Elle dit : « Vous vous approchez, / Et, sous votre lèvre brûlante, / Sous votre main qui me tourmente, / S'effacent les petits péchés. / Mais, pour le reste en fuite, / On ne peut aller aussi vite. / Lorsqu'on accuse un gros délit, / Dieu sait s'il faut que l'on s'agite ! / Parfois s'obstine le maudit ; / Et longtemps je peine, je sue, / Pour enfin le mettre à la rue. / De la grâce alors la douceur / M'inonde... Oh ! j'ai péché, mon père, / Et ma faute me désespère : / Venez ou je meurs de douleur¹⁸¹ !

Dans ce conte « un peu grivois¹⁸² », Zola montre, par le biais de l'ironie qu'il maîtrise déjà parfaitement, que le rituel de la pénitente se déroule plus souvent dans « le doux

GF-Flammarion, 1990, p. 91.) La dévote, souvent néophyte, découvre des plaisirs dans la confidence. Ainsi, Sœur Philomène, lors de sa première communion, ressent, elle aussi, le toucher divin, qui masque difficilement celui charnel : « Elle était agitée de tressaillements secrets, de frissons intérieurs, de tous les contre-coups de son imagination d'enfant qui se mêlait à Dieu, et le touchait amoureusement. Elle sortait du confessionnal, le visage baigné de larmes [...]. » (Les Goncourt, *Sœur Philomène*, Du Lérot, coll. « D'après nature », 1996 [1861], p. 46.) Loin d'être un « détachement [des] sens » (*ibid.*, p. 46), la religion engendre, au contraire, un réveil du corps. En effet, le confessionnal fait naître chez elle des « sensations nouvelles », génère des « révélations intimes » (*ibid.*), et l'église, où elle s'abandonne avec une « volupté secrète » (*ibid.*, p. 49), est bel et bien un « espace érotisé », comme l'explique Éléonore Roy-Reverzy (*La Mort d'Éros*, *op. cit.*, p. 146. Nous renvoyons à cet ouvrage, notamment p. 123-193, pour une exhaustive étude de la dévotion féminine dans le roman de la seconde moitié du siècle.)

¹⁸¹ « Le Diable ermite », *OC*, t. XV, p. 918.

¹⁸² Lettre À Baille et à Cézanne, 2 octobre 1860 ; *Corr.*, t. I, p. 244.

lit » que sur « le sol de boue¹⁸³ ». D'ailleurs, le diable, suivant l'exemple de l'ermite, décide d'affiner cette nouvelle technique pour « ouïr et absoudre un aveu¹⁸⁴ ». Littéralement et symboliquement, sous les déguisements des confesseurs, que ce soit le défunt ermite ou l'envoyé de Satan, le diable se cache.

Dès lors, il semble que le confessionnal soit un lieu de perdition et de damnation. Parce qu'il est l'espace de révélation des désirs et qu'il devient dans l'œuvre zolienne un lieu de rencontre érotique, le tribunal de la pénitence s'investit logiquement des attributs du boudoir. Celui de l'abbé Michelin ressemble à un « salon, discret et parfumé¹⁸⁵ ». Les bourgeoises de Plassans se présentent au tribunal de Faujas en « robes de soie¹⁸⁶ », comme pour une sortie galante. Et François Mouret, ironisant sur la nouvelle dévotion de son épouse, lui dit : « Moi [...] je croyais que tu coucherais dans un confessionnal, cette nuit¹⁸⁷... » En faisant un amalgame du lieu et du sujet privilégié de discussion qui s'y déroule, à savoir ce qui se passe dans la chambre à coucher, François Mouret est clairvoyant : il sent bien que sa femme s'éloigne de la maison familiale au fur et à mesure qu'elle entre en dévotion. Entre le lit des époux et celui du confessionnal, Marthe Mouret rêve secrètement de faire sienne la chapelle afin de « s'y enfermer, de recevoir Dieu chez elle, pour elle seule¹⁸⁸. » Au tribunal de la pénitence, l'abbé Donadéi tombe éperdument amoureux de la jeune Claire dont il est le directeur de conscience (*Mystères de Marseille*). Valérie Vabre, dans *Pot-Bouille*, transforme le confessionnal en lieu de rendez-vous avec son amant. Son mari trouve une lettre qui confirme ses soupçons : « “Mon chat, que de bonheur hier! A midi, chapelle des Saints-Anges, dans le confessionnal¹⁸⁹. » Lisa Quenu trouve que l'église est indécente avec son « jour et [son] souffle d'alcôve,

¹⁸³ « Le Diable ermite », *OC*, t. XV, p. 917.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 919.

¹⁸⁵ « Portraits de prêtres », *OC*, t. IX, p. 993.

¹⁸⁶ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 997.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 984.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 1068.

¹⁸⁹ *Pot-Bouille*, Pl., t. III, p. 146.

qui lui semblaient peu convenables¹⁹⁰. » Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, la Teuse passe son temps à nettoyer l'espace de l'aveu : « Elle ramassa dans le confessionnal une poignée de pelures de pomme, qu'elle jeta derrière le maître-autel. Elle trouva également un bout de ruban arraché de quelque bonnet, avec une mèche de cheveux noirs, dont elle fit un petit paquet, pour ouvrir une enquête¹⁹¹. » La pomme consommée par Catherine et Vincent, les cheveux et le ruban signalant une étreinte du couple sur le banc du tribunal de la pénitence indiquent, par petites touches, l'investissement détourné de ce lieu. La présence de rebuts, plus particulièrement les copeaux de pomme qui rappellent sans équivoque la faute originelle et qui annoncent le futur péché de l'abbé Mouret, s'avère ironique puisque le tribunal est constitutivement un espace de purification symbolique. Si Zola fait constamment dériver le confessionnal de ses fonctions religieuses, c'est que les situations confuses qui s'y déroulent avivent les désirs, troublent les cœurs, engendrent des sensations nouvelles et laissent des traces matérielles et morales. Lieu hautement dangereux, le confessionnal, par la promiscuité des corps qu'il oblige et par les sujets de conversation qu'il invoque, est présenté dans le roman zolien comme un espace de la confusion et du désordre.

Si, dans le poème de jeunesse « Le Diable ermite », Zola n'hésite pas à présenter la consommation de l'acte sexuel au confessionnal, il s'intéresse davantage, dans ses romans, aux effets que produisent sur les dévotes la sustentation symbolique, par le prêtre, de leurs désirs. L'écrivain cible la transmutation de la pénitente en amante, souvent hystérique, ainsi que celle du prêtre en amoureux fantasmé et sacré. Dans l'imaginaire des dévotes zoliennes, le confesseur est davantage homme qu'eunuque. Dès lors que l'Église utilise une stratégie de confusion en alimentant les pénitentes avec un système de métaphores et de symboles puisant dans le registre du

¹⁹⁰ *Le Ventre de Paris*, Pl., t. I, p. 809.

¹⁹¹ *La Faute de l'abbé Mouret*, Pl., t. I, p. 1284.

langage amoureux¹⁹², il n'est pas étonnant qu'elles déplacent les attributs du Dieu aimant vers celui qui en est le représentant sur terre. Dans une chronique sur un scandale au couvent, publiée dans *La Cloche* du 8 mai 1872, Zola dénonce le trouble et le désordre affectifs qu'engendre le prêtre en inculquant aux dévotes des récits fantasmagoriques d'union divine :

La femme, aux mains des prêtres, reçoit toute une éducation nerveuse. Cette machine délicate, cet organisme souple et ardent, au lieu d'être sagement équilibré, est ébranlé à toute heure par les secousses de la religion. On met en elle les épouvantes les plus farouches, on la traîne dans des histoires de sang et dans des extases de volupté. Après lui avoir défendu l'amour, on la donne à Jésus, on la fiance à un amant divin. Qu'elle baise la croix, qu'elle sente dans sa chair toutes les pointes d'un désir qu'elle ne pourra jamais contenter. Elle sera sainte Thérèse pour ne pas être Vanozza. Mais la nuit, Jésus est un homme. Il vient, dans le sommeil, avec sa barbe blonde, ses yeux bleus, ses mains douces. Il est le fiancé, et c'est la nuit de noces. [...] Seulement, il y a des nuits brûlantes où Jésus ne suffit plus. Alors, c'est le diable qui vient, le diable avec ses moustaches. Et si la nonne avoue les méfaits du diable, le confesseur se fâche. Jésus seul est permis. La pauvre enfant pleure, et n'ose dire que ce n'est pas sa faute, qu'il ne fallait pas la pousser à toutes ces idées de fiançailles et de volupté. Le coupable est le prêtre qui l'a enfermée avec un dieu impuissant¹⁹³.

Véritable machine à créer des perversions et des pathologies, l'Église alimente des rêveries de sang (supplices, sacrifices, crucifiement) et de sexe qui agissent sur l'imaginaire des femmes impressionnables et sensibles. Elle investit dès lors le corps de désirs, au moment même où elle tente de le châtier. Ce que Zola condamne, c'est justement la confusion entre le prohibé et le prescrit : « Jésus seul est permis », écrit-il, prenant ironiquement la voix du confesseur. Si seul Jésus peut se transformer en amoureux divin, c'est que cette relation réside et se déploie uniquement, selon les prêtres, dans le fantasme. C'est là une erreur croit le romancier, car le passage de l'amant fantasmé sous les traits de Jésus à celui moustachu et bien installé au creux de la cellule de la nonne est facile à franchir parce que l'enchevêtrement du réel et de l'imaginaire est alimenté à la source par l'Église. Dans le *Traité de la confession des*

¹⁹² Voir à ce sujet l'article de Jean-Louis Cabanès, « Désymbolisation, imitation et pathologie de la croyance », dans *Littérature et pathologie*, sous la dir. de M. Milner, PUV, 1987, p. 131-148.

¹⁹³ « Lettres parisiennes. [Sur un scandale au couvent] », *La Cloche*, 8 mai 1872; *OC*, t. XIV, p. 24-25.

enfants et des jeunes gens, l'abbé Timon-David confirme que le confesseur « est Jésus-Christ lui-même, il le représente dans les plus admirables fonctions, il est l'instrument de son amour pour les pécheurs, il exerce et continue son ministère de miséricorde et de pardon¹⁹⁴. » De même, le vicaire de la chapelle Saint-Anges, dans la nouvelle « Le Jeûne », affirme que « [s]a voix [...] est celle de Dieu lui-même¹⁹⁵ ». L'équivalence de Dieu et du prêtre se saisit également par la transformation de la formulation de l'absolution qui passe, selon Peter Brooks, d'une force optative traduite par le « puisse Dieu te pardonner » à une forme indicative : « Je te pardonne »¹⁹⁶. Si, pour la communauté religieuse, le prêtre est une réplique sacrée de Jésus ou de Dieu, il demeure, pour les romanciers, particulièrement pour Zola et les Goncourt, un être dangereux, car doublement investi par le religieux et le sexuel.

Dans son *Grand Dictionnaire*, Pierre Larousse, avant Zola, avait noté que « ce qui représente la religion, c'est le confesseur, et, quel que soit son âge, le confesseur, c'est toujours l'homme. [...] La femme n'a jamais vu Dieu qu'à travers l'homme¹⁹⁷. » L'abbé Jouve, dans *Une page d'amour*, reprend sensiblement ce discours en prévenant Hélène des dangers de substituer le prêtre à l'homme : « Ces femmes, qui semblent chercher Dieu si ardemment, ne sont que de pauvres cœurs troublés par la passion. C'est un homme qu'elles adorent dans nos églises¹⁹⁸... » Évoquant le père Théodose, célèbre pour sa beauté, Marc Froment, dans *Vérité*, s'interroge sur l'influence qu'il exerce sur les femmes et se demande s'il faut « faire une part à la domination du beau mâle, à la souveraineté sensuelle de l'homme

¹⁹⁴ L'abbé Timon-David, *Traité de la confession des enfants et des jeunes gens*, t. I, Victor Sarlit et Cie, 4^e édition, 1879, p. 27.

¹⁹⁵ « Le Jeûne », *OC*, t. IX, p. 371.

¹⁹⁶ Peter Brooks, *Troubling Confession. Speaking Guilt in Law and Literature*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2000, p. 94 : traduction libre : « An earlier precatory formulation in the optative mood, "May God forgive you," came to be replaced by the sacramental words in the indicative : "I forgive you" where the priest uses his divine power to declare that the work of absolution has been accomplished. »

¹⁹⁷ Pierre Larousse, article « Confession », *op. cit.*, p. 898.

¹⁹⁸ *Une page d'amour*, Pl., t. II, p. 969.

devenu Dieu, parlant en Dieu obéi¹⁹⁹ ». Il semble avoir vu juste puisque ce confesseur devient pour Marguerite, l'épouse du jaloux Savin, l'unique raison de se rendre au confessionnal : « Et, si d'abord elle n'avait pratiqué que pour avoir la paix dans son ménage, sans foi aucune, elle se rendait désormais avec quelque empressement au tribunal de la pénitence, le père Théodose étant un homme superbe et délicieux, dont rêvaient toutes les jeunes dévotes²⁰⁰. » D'ailleurs, elle succombera au charme irrésistible de Théodose, se faisant surprendre en plein acte licencieux par son mari : « et l'on ne sut jamais bien l'histoire, mais le bruit d'un flagrant délit courait, le mari allant chercher un soir d'hiver sa femme à la chapelle, la trouvant dans un coin de ténèbres, aux bras de son confesseur, en train tous les deux de se baiser goulûment, à pleine bouche²⁰¹. » Le confesseur prend la place de l'époux, remplaçant les « caresses conjugales²⁰² » par des baisers au creux du confessionnal ou simplement par une satisfaction érotique dans l'aveu. Dans un des « Portraits de prêtres », Zola suggère que non seulement la délectation provient des confesseurs qui savourent les confidences des jeunes filles, ce que le romancier ne manquera pas de leur reprocher dans *Vérité*, mais elle appartient également aux dévotes qui jouissent de la volupté de l'aveu. La comtesse Marizy, avant d'aller à la confesse, effectue, en bonne pénitente, un travail d'introspection et de mise en récit de ses fautes :

Son examen de conscience est vite fait, elle n'a qu'une seule grosse faute, et elle délibère seulement dans quels termes elle doit la confesser au prêtre. L'idée de la cacher lui vient un instant, car elle est bien difficile à dire; mais c'est cette difficulté qui la tente, elle éprouve toute une démangeaison de femme de conter à ce grand bel homme de prêtre comment, hélas!, elle a trahi ses devoirs d'épouse en cédant au marquis de Mauroy, qui est un peu son cousin et qu'elle a aimé avant son mariage²⁰³.

Ironiquement, son examen de conscience porte peu sur l'action d'avouer, car elle éprouve un attrait irrésistible et érotique à verbaliser sa faute. Inquiète uniquement

¹⁹⁹ *Vérité*, OC, t. VIII, p. 1238.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 1176.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 1291.

²⁰² *Ibid.*, p. 1238.

²⁰³ « Portraits de prêtres », OC, t. IX, p. 992.

par les mots qu'elle doit utiliser au confessionnal, elle trouve finalement « les transitions nécessaires, les termes choisis qui lui faciliteront son aveu²⁰⁴. » Malgré le fait indéniable que la transgression soit « difficile à dire », la mise en récit engendre des plaisirs et des désirs, qui ont pour résultat de faire du prêtre un « grand bel homme²⁰⁵ ». Zola a compris que le tribunal de la pénitence favorise les rapprochements.

En fait, l'aveu, qui force à revivre dans le détail les moments délictueux et interdits d'une existence, n'est pas toujours le signe d'une conscience tourmentée. La confession de Mme de Rieu à Madeleine Féral, par l'énumération des circonstances scabreuses de sa relation avec Tiburce, souligne une jouissance dans la répétition verbale des activités sexuelles et illicites. Cette folie du détail, qu'on retrouve aussi au confessionnal, est dans ce roman poussée à son extrême puisque la pénitente offre à la fois une narration exhaustive de ses fautes et une mise en spectacle de ses aveux :

Elle, au contraire, prenait plaisir à étaler son amour; elle se confiait aux premiers venus, n'ayant plus conscience de ses infamies, satisfaite, pourvu qu'elle s'occupât de celui qui était devenu tout pour elle. Il suffisait, d'ailleurs, qu'on la laissât se confesser sans trop l'interrompre; alors, elle se plongeait avec des délices cuisantes dans le récit de ses débauches, elle arrivait d'elle-même à des aveux monstrueux, elle semblait se vautrer dans ses propres paroles oubliant qu'elle s'adressait à quelqu'un. La vérité était qu'elle parlait pour elle seule, pour revivre les saletés qu'elle racontait²⁰⁶.

Comme une scrupuleuse, elle s'abandonne à une folie de l'aveu : elle dit et redit inlassablement les fautes commises dans le but ultime de les revivre. Le récit raconté retrace, avec un délice de détails, la relation adultérine. La confession est ici la conséquence de la débauche qui supprime toute forme de retenue, de réserve et de pudeur empêchant la femme « d'avouer ses hontes tout haut²⁰⁷. » L'aveu de Mme de Rieu ne s'inscrit pas dans une procédure de contrition; au contraire, l'exposition spectaculaire de la sexualité vise définitivement à ressentir la volupté et l'érotisme

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 993.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 992.

²⁰⁶ *Madeleine Féral, OC*, t. I, p. 868.

²⁰⁷ *Ibid.*

passé. D'ailleurs, cette pénitente insidieuse est animée par de « faux repentirs²⁰⁸ ». Affichant sa dimension sexuelle, la confession prend appui sur une économie du plaisir et de la jouissance : Hélène « jouissait profondément de ses souffrances²⁰⁹. » En faisant le récit de ses perversions, elle éprouve « d'étranges excitations, des secousses nerveuses qui lui faisaient sentir plus profondément les plaisirs amers de sa vie²¹⁰. »

Clairement, l'union qu'Hélène forme avec Tiburce est fondée sur une perversité : Tiburce est animé d'un « besoin secret de brutalité²¹¹ » et Hélène jouit dans la domination, et plus particulièrement dans l'énonciation de cette conjugalité perverse. Si ce couple sado-masochiste se confesse pour se « poser en victime²¹² », il se complaît davantage dans le plaisir du dire scandaleux que dans un statut d'opprimé. La masochiste, qui atteint son plaisir dans la souffrance, s'inflige maintes humiliations par le dévoilement public et répété – elle se confie aux « premiers venus²¹³ » – de ses hontes. Elle rejoue et revivifie – elle éprouve de nouveau les sensations voluptueuses – la situation perverse par l'aveu. Forme d'exhibitionnisme, l'aveu délictueux d'Hélène se constitue comme un spectacle où elle s'offre, dénudée, au regard de l'autre. Ce plaisir ultime du dire se nourrit de la fascination morbide que la « fausse » pénitente exerce sur Madeleine. L'aveu est pervers en ce qu'il dévoile la relation sado-masochiste tout en la redynamisant, mais surtout en ce qu'il en prend la forme. En effet, le dire équivaut au faire, la « confession crue²¹⁴ » correspond aux agissements pervers : avec sa voix aux « inflexions voluptueuses²¹⁵ », elle « semblait

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, p. 867.

²¹² En effet, Tiburce se « pos[e] en victime qui a droit au pardon » devant Guillaume (*ibid.*, p. 872.), alors que Mme de Rieu se plaît à « rendre sa situation plus, à se poser en victime » (*ibid.*, p. 868.) Notons aussi que le ménage à trois qu'ils forment avec M. de Rieu est fondé sur une dynamique perverse puisque ce dernier « joui[t] en gourmet » et avec une « cruauté diaboliques » (*ibid.*, p. 871) des humiliations du couple.

²¹³ *Ibid.*, p. 868.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 870.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 868.

se vautrer dans ses propres paroles²¹⁶ » comme dans sa débauche. Vampirisée par le désir et asservie à Tiburce, elle avoue, en somme, la toute-puissance de la vérité de son désir.

Elle jouit donc d'une dramaturgie masochiste et jouissive de l'aveu, qui se prolonge dans les traces de ses transgressions qu'elle exhibe sur son corps souillé. En effet, sur son visage s'inscrivent la brutalité de son amant Tiburce et la vieillesse prématurée d'une femme débauchée et dévoyée :

Quant à Hélène, elle était tellement changée que les époux ne purent, à sa vue, retenir un mouvement de surprise. Elle devait s'abandonner, négliger de se teindre et de se maquiller. [...] L'abus des pommades et des huiles de toilette avait rongé sa peau qui pendait par larges boursouflures; ses paupières lourdes lui couvraient à demi les yeux; ses lèvres mollissaient comme écrasées. On eût dit que le masque dont elle cachait son visage venait de tomber, et qu'on apercevait, sous les traits d'emprunt, la figure réelle. Et le pis était que cette figure gardait encore quelques-unes des grâces écœurantes du masque; les rides mal essuyées retenaient dans leurs plis des teintes roses d'onguent, les cheveux à demi déteints se nuançaient de couleurs malpropres. Hélène n'avait guère que quarante-cinq ans, elle en paraissait bien soixante²¹⁷.

Ayant tout avoué et ne cachant plus son secret, elle fait corps avec sa luxure. Sans maquillage et sans masque, le corps usé, fatigué et déformé affiche la faute et la débauche. Le visage est aussi formé d'un réseau d'opposition où deux femmes semblent se disputer l'espace d'inscription : d'un côté, la femme négligée qui subit des affronts continuels de la part de son amant dans le besoin de satisfaire ses désirs (la chair fouettée du désir en garde les traces); de l'autre, l'ancienne femme du monde, maquillée et séduisante, qui s'attirait les faveurs de son amoureux. Dans les deux cas, le romancier montre que les plaisirs sexuels laissent des traces sur la chair. Mais surtout le texte dévoile un savoir de la perversion, et du plaisir à l'avouer et du besoin de l'exhiber à autrui pour jouir de nouveau.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 867.

Pour Émile Zola, qui affirme haut et fort que la science détient la vérité, la religion, en ce qu'elle masque et farde la réalité, conduit essentiellement à un emprisonnement et à une aliénation des pénitents. Autant pour la femme qui demeure enlisée dans un corps que l'Église voudrait châtier que pour le prêtre qui, dans son œuvre, est à maintes reprises féminisé et infantilisé, la croyance religieuse s'avère funeste. Parce qu'elle tente d'éliminer les pulsions en les nourrissant, paradoxalement, d'images de martyrs et d'histoires de sang, elle pousse les dévots vers des désirs secrets que la confession exacerbe. L'œuvre zolienne décèle que le spirituel côtoie le charnel et que le religieux confine au pathologique. Elle expose également une féminité muselée par le prisme suggestif et trop souvent sexuel de la croyance et de la pénitence. En dénonçant ainsi l'expérience confessionnelle, l'écrivain insiste sur la dimension pathogène et mortifère de la religion. En cela, il participe à ce mouvement de laïcisation de l'âme et de *pathologisation* des pratiques religieuses par les sciences de l'esprit. C'est avec la figure de l'hystérique que le médecin devient un expert des consciences, par la technique de l'hypnose, et de la sexualité féminine, par la mise en scène d'un corps désirant.

CHAPITRE II LES AVEUX DE L'HYSTÉRIQUE

L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous les égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression.

- Louis Aragon et André Breton¹

Dans une tentative d'inscrire la dévotion à l'intérieur d'une symptomatologie hystérique, afin de signaler le rôle pathogène des pratiques religieuses sur le physique et le moral des femmes, les écrivains naturalistes, notamment Jules et Edmond de Goncourt dans *Germinie Lacerteux* (1865) et *Madame Gervaisais* (1869), Camille Lemonnier dans *L'Hystérique* (1885) et Émile Zola dans *La Conquête de Plassans* (1874), *Lourdes* (1894) et *Vérité* (1903)², participent, dans une perspective esthétique, mais aussi politique et sociale, au débat entourant la médicalisation des états spirituels, comme la possession, l'extase, les visions et la stigmatisation. Les guérisons miraculeuses et la sainteté sont jugées au regard de la névrose³. Les possédées et les démoniaques font maintenant partie intégrante d'une nosologie hystérique⁴. Les extatiques sont comparées à des hallucinées et à des rêveuses éveillées⁵. Les sciences médicales sur l'hystérie prennent en charge toutes les figures

¹ Louis Aragon et André Breton, « Le Cinquantenaire de l'hystérie », *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 22.

² Si *Vérité* n'est pas directement un roman sur la pathologie religieuse (il porte, du point de vue de la religion, sur la mésalliance du couple devant la force intrusive du confesseur), il représente toutefois l'ébranlement de la raison et l'abêtissement de l'éducation des dévotes. De plus, le parcours dévotionnel de Geneviève Froment pourrait être analysé au regard de celui de Marthe Mouret. En effet, toutes deux sont des mères de famille et retrouvent, à un certain âge, une foi oubliée. Elles cherchent dans les pratiques religieuses un rassasiement à leur soif insatiable de bonheur divin.

³ Pour Charcot, il ne fait aucun doute que la plupart des guérisons miraculeuses qui surviennent dans les sanctuaires relèvent de l'hystérie : « Les hystériques présentent un état mental éminemment favorable au développement du *faith-healing*, car ils sont suggestibles au premier chef, soit que la suggestion s'exerce par des influences extérieures, soit surtout qu'ils puisent en eux-mêmes les éléments si puissants de l'auto-suggestion. » (*La Foi qui guérit*, Félix Alcan, 1897, p. 37.)

⁴ Voir Paul Richer et J. M. Charcot, *Les Démoniaques dans l'art*, Macula, 1984 [1887], 211 p.

⁵ Voir Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent; suivies des Recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence*

dévotes qu'elles jugent pathologiques. Ce sont désormais les troubles organiques et psychiques qui expliquent les apparitions mystiques et les stigmates christiques⁶. Les travaux des psychiatres, avec l'utilisation de plus en plus accrue et controversée de l'hypnotisme, interrogent la conscience, le libre arbitre et la suggestivité⁷ : « Extases, hallucinations, visions deviennent l'objet d'expériences répétées dans différents hôpitaux. Autour de l' "école de Paris", toutes sont rapportées à des phénomènes neurologiques liés à une pathologie hystérique⁸. » Cette « réécriture de l'âme⁹ » par la science médicale constitue un « retournement culturel¹⁰ » dans le domaine des phénomènes religieux et des pathologies psychiatriques : « Dans cette recomposition de l'âme, la construction scientifique du concept d'hystérie participe de la déconstruction sociale de la possession diabolique¹¹. » Si l'émergence d'un savoir positiviste sur l'hystérie permet de se libérer du modèle de pensée forgé par la religion ainsi que de porter un regard rétrospectif et savant sur les grandes figures historiques, placées habituellement sous l'égide de l'Église¹², il contribue aussi à plusieurs découvertes décisives dans l'histoire de la psyché : dédoublement du moi dans le rêve, l'extase, l'hallucination, et hypothèse de l'inconscient, par la thérapie hypnotique.

Les écrivains naturalistes établissent, par des études romanesques et scientifiques, au même titre que les psychiatres et neurologues avec leurs

dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil, Didier et Cie, 1865, p. 229 et les suivantes. Voir aussi ci-dessous : « Paradigme du rêve et de l'extase : l'hystérique-somnambule ».

⁶ Voir Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX^e siècle à la Grande Guerre*, La Découverte, coll. « L'Espace de l'histoire », 2003, p. 208-224.

⁷ Hervé Guillemain, *Diriger les consciences. Guérir les âmes. Une histoire comparée des pratiques thérapeutiques et religieuses (1830-1939)*, La Découverte, coll. « L'Espace de l'histoire », 2006, p. 105.

⁸ Nicole Edelman, « L'Invisible (1870-1890) : une inscription somatique », *Ethnologie française*, t. XXXIII, n° 4, 2003, p. 593.

⁹ L'expression est utilisée par Hervé Guillemain (*Diriger les consciences*, op. cit., p. 105) qui reprend ici le titre de l'ouvrage de Ian Hacking, *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Science of Memory*, Princeton, Princeton University Press, 1998, 352 p.

¹⁰ Hervé Guillemain, *ibid.*, p. 137.

¹¹ *Ibid.*, p. 105.

¹² Voir, pour l'étude de la médecine rétrospective pratiquée par Lélut, Tony James, *Vies secondes*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1997, p. 88-102.

photographies et leurs mises en spectacle de l'hystérie, que la foi s'avère une maladie des nerfs et de la sexualité avec des symptômes qu'ils peuvent décrire. Les pratiques psychiatriques ont exercé sur les représentations littéraires des phénomènes psychiques une influence importante, qui se traduit par une esthétisation et une sécularisation des troubles dévotionnels dans le roman. Émile Zola s'intéresse particulièrement à la question du désir morbide qu'alimente la religion. Dans cette perspective, *La Conquête de Plassans*, quatrième roman de la série des *Rougon-Macquart*, publié en volume en 1876, présente une analyse minutieuse des manifestations hystériques, liées à un défaut d'amour, à un besoin de jouissance et à une culpabilité inavouable. Par une savante grammaire du corps dérégulé de la femme névrotique, Zola montre que le symptôme hystérogène (les crises, les spasmes, les attitudes, les postures, les délires, les hallucinations), excessivement visible, ancre sa pathologie dans le spectaculaire et l'ostentatoire. L'hystérique, dans l'œuvre zolienne, est une figure d'aveu : elle incarne, de façon *symptomale* et symbolique, son désir interdit en chorégraphiant son fantasme de l'autre. Renfermant en elle un potentiel narratif infini, elle exhibe des fictions refoulées. Elle permet, avant tout, de penser et de dire la culpabilité de la femme. Le corps, souvent incontrôlable, des hystériques fait toujours signe. Si elles sont « les premières à être *sexualisées*, entendons par là investies par cette mise en discours du désir, contraintes au spectacle et à l'aveu de leurs pulsions sous le regard du médecin¹³ », elles ne sont pas complètement assujetties et passives puisqu'elles (re)produisent l'aveu de ce « quelque chose d'innommé¹⁴ » et de cette « autre chose¹⁵ », qui se terrent dans le non-dit. L'hystérique joue « le rôle de révélateur psychologique¹⁶ » en ce qu'elle donne corps aux fantasmes et désirs qui régissent, de façon involontaire, voire inconsciente, le

¹³ Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Émile Zola ou le cauchemar de l'hystérie et les rêveries de l'utérus », *Les Cahiers naturalistes*, 41^e année, n° 69, 1995, p. 26.

¹⁴ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 995.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1173.

¹⁶ Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008, p. 368.

sujet. Parce qu'elle incarne les diverses facettes du moi, elle devient « l'archétype d'une duplicité désormais involontaire, puisque intrinsèque à la psyché humaine¹⁷ ». En effet, elle rejoue sur l'amphithéâtre naturaliste non seulement sa sexualité déplacée et la dualité de son moi, mais les drames marquants qui accompagnent ses changements biologiques et qui conditionnent sa féminité. Dévoilant le musellement où la confinent ses fonctions maternelles et ménagères, elle remet en question la structure domestique où elle doit assumer la responsabilité de la reproduction et du lignage familial, de l'éducation des enfants et du bonheur du mari. Épouse accomplie, mère au foyer, éducatrice exemplaire, la femme est prédestinée à un rôle organisé. Or, comme l'écrivent Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « les hystériques des *Rougon-Macquart* refusent obstinément de jouer ce rôle¹⁸. » Elles sont effectivement transgressives. Ainsi, pourrait-on affirmer, que les troubles de leur chair et de leur esprit redoublent les désordres de leurs vies. Nous nous attacherons ici à comprendre les manières dont l'hystérique représente et théâtralise à la fois les phénomènes psychiques (comme le somnambulisme, l'extase et le rêve) et les défaillances du destin féminin (elle met en l'avant les étapes biologique et sociale qui déterminent les fonctions de la femme dans la famille). Levant le voile sur l'idée d'un corps désirant, l'agitation mentale et spirituelle trouve une traduction physique dans le déplacement de la figure maternelle au-dehors de la maison et dans les crises névrotiques.

Cadre épistémologique : entre culture et psychiatrie

L'hystérie est « à la mode » au XIX^e siècle. C'est « le grand mot du jour », comme l'ironise Maupassant dans sa chronique *Une femme*¹⁹. C'est certainement parce qu'elle évolue dans un flou épistémologique : « la définition de l'hystérie n'a

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸ Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Émile Zola ou le cauchemar de l'hystérie... », *op. cit.*, p. 20.

¹⁹ Guy de Maupassant, « Une femme », *Chroniques. Anthologie*, textes choisis, présentés et annotés par H. Mitterand, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2008, p. 356.

jamais été donnée et ne le sera jamais²⁰ », écrit Charles Lasègue en 1878. « L'hystérie embrasse, à peu de chose près, l'ensemble des affections nerveuses; dès lors, comment définir un état morbide aussi complexe? » se demande le docteur Huchard²¹. Difficilement définissable et éminemment variable, l'hystérie est une maladie de la mobilité, qui englobe la plupart des désordres féminins : elle dévoile surtout une vérité de la femme, celle de son corps sexué.

La figure de l'hystérique abonde dans les récits naturalistes parce qu'elle porte en elle un monde de potentialités romanesques, mythiques et scientifiques. Si les frères Goncourt ont lu avec intérêt le *Traité de l'hystérie* de Brachet pour la rédaction de *Germinie Lacerteux*, Zola, quant à lui, n'a pas puisé dans des livres cliniques précis pour l'élaboration du « cahier des charges » des hystériques de son cycle des *Rougon-Macquart*. En effet, avant *Lourdes*, qui s'appuie clairement sur une hypothèse psychiatrique, trouvée dans le *Traité des névroses* de Huchard et dans « La Foi qui guérit » de Charcot, et fondée sur les informations que lui a prodiguées Gilles de la Tourette²², l'écrivain a modelé ses hystériques sur une polyvalence de signes, qui traduit l'incertitude et les hésitations de la science devant le polymorphisme symptomatique de cette maladie qui est, selon la formule célèbre de Charles Lasègue, « la corbeille à papier de la médecine où l'on jette les symptômes inemployés²³ ». Comme l'affirme Nicole Edelman, « il est en effet peu de “vraies” hystériques dans les romans de Zola mais l'hystérie rôde autour de bien des héroïnes. Nombre d'entre

²⁰ Charles Lasègue, « Hystéries périphériques », *Archives générales de médecine*, juin 1878, reproduit dans *Études médicales*, t. II, Asselin et cie, 1884, p. 78.

²¹ Henri Huchard, *Traité des névroses*, en collaboration avec Axenfeld, Germer-Baillière, 2^e édition, 1883, p. 929. [Dorénavant, nous nommerons uniquement Huchard qui a rédigé la section portant sur les hystériques.]

²² « Pour *Lourdes*, j'aurais beaucoup tenu à consulter Charcot. Il est précisément mort au moment où j'allais lui être présenté. On m'a alors adressé à un de ses élèves, Gilles de la Tourette, qui m'a très aimablement renseigné. Je lui avais soumis un questionnaire qu'il a bien voulu remplir. » (Augustin Cabanès, « La Documentation médicale des *Rougon-Macquart*. Conversation avec M. Émile Zola », *La Chronique médicale*, 15 novembre 1895, p. 678.)

²³ Cité par Henri Cesbron, *Histoire critique de l'hystérie*, thèse de médecine, 1909, p. 198. Comme l'explique Jan Goldstein, Cesbron, étant le petit-fils de Lasègue, aurait pu entendre cette remarque non publiée par le médecin. (À ce propos, voir *Consoler et classer. L'essor de la psychiatrie française*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 1997, p. 412.)

elles sont porteuses de névroses qu'elles transmettent²⁴. » Certes, les frontières sont poreuses dans le domaine de la névrose. Mais, plusieurs personnages zoliens affichent clairement le diagnostic : Adélaïde Fouque dont le trouble hystérogène est identifié dès l'origine du cycle romanesque; Nana dont l'arbre généalogique de 1878 confirme « l'hérédité de l'ivrognerie se tournant en hystérie²⁵ », mais que l'arbre de 1893 efface; Valérie Vabre dont l'hystérie fait gloser la communauté de l'immeuble de la rue Choiseul dans *Pot-Bouille*; Marthe Mouret dont l'arbre généalogique de 1893 signale l'hystérie alors que celui de 1878 ne le mentionnait pas. Peu importe de savoir si Zola a ancré ces personnages dans une étiologie hystérique. On le voit, même pour lui, le classement nosologique est incertain et variable.

C'est que, tout au long de sa carrière, Zola hésite entre diverses conceptions de l'hystérie. D'origine utérine, nerveuse, volitive ou traumatique, il reprend tour à tour les modèles médicaux sur la question. Dans *La Fortune des Rougon*, il met en scène, avec Adélaïde Fouque, une hystérie gynécologique qui fait appel à des savoirs anciens lui permettant surtout de joindre la symptomatologie à une défaillance de la maternité. Comme l'explique Édouard Brissaud dans ses *Histoires des expressions populaires relatives à l'anatomie, à la physiologie et à la médecine*,

L'hystérie, ou fureur utérine, c'est-à-dire la maladie de la matrice par excellence, la maladie "de la mère", paraît résulter des révoltes de l'utérus, dont la malade ne peut triompher parce que "la matrice a ses sentiments propres, estans hors la volonté de la femme... et quand elle désire, elle frétille et se meut, faisant perdre patience et toute raison à la pauvre femmelette, luy causant un grand tintamarre." (Amb. Paré) Les hystériques ont souvent conscience en effet que l'utérus est comme le siège et le point de départ de leurs crises²⁶.

²⁴ Nicole Edelman, « Zola et la sexualité à l'épreuve de l'hystérie », dans *Zola et les historiens*, sous la dir. de M. Sacquin, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 95.

²⁵ Voir le premier Arbre généalogique des *Rougon-Macquart*, reproduit dans *Une page d'amour*, Pl., t. II, [sans pagination]. Notons aussi que dans la dernière version de l'Arbre, publié en 1893 dans l'édition du *Docteur Pascal*, Zola modifie les penchants de Nana. Il enlève la mention de l'hystérie pour la remplacer par « perversion morale et physique ». (Pl., t. V, [sans pagination]; voir aussi la retranscription, plus facilement lisible, de l'Arbre dans les *OC*, t. VI, p. 1158-1159.)

²⁶ Édouard Brissaud, *Histoires des expressions populaires relatives à l'anatomie, à la physiologie et à la médecine*, Chamerot, 1888, p. 258.

L'écrivain reste fidèle à l'étymologie du mot (hystérie : utérus) qui sert son propos romanesque d'un « roman des origines » posant les jalons génétiques et sanglants de sa famille. Lorsqu'il publie onze ans plus tard dans *Le Figaro* du 28 janvier 1881 son article « L'Adultère dans la bourgeoisie », Zola résume les théories contemporaines en vogue qui s'intéressent aux composantes névrotique et héréditaire de l'hystérie :

Oui, l'hystérie ravage la classe bourgeoise; seulement, il faut s'entendre sur ce mot d'hystérie, auquel on donne couramment un sens antiscientifique. D'après les derniers travaux des physiologistes et des médecins, l'hystérie est une névrose dont le siège serait dans l'encéphale, un diminutif de l'épilepsie, qui n'entraîne pas forcément des crises de fureur sensuelle; ces crises sont le propre de la nymphomanie [...]. L'hystérie, dans dix cas contre deux, n'est donc qu'une perturbation nerveuse qui se produit le plus souvent héréditairement, chez des femmes de nature froide, et qui pervertit surtout les sentiments et les passions²⁷.

Si ce portrait annonce celui de Valérie Vabre dans *Pot-Bouille* (1882), il rend surtout compte d'un changement dans la perception zolienne de l'hystérie. Rejetant désormais la thèse utéro-ovarienne, l'écrivain inscrit la maladie au rang des détraquements nerveux. Il note, dans le dossier préparatoire de ce roman, que Valérie Vabre est « une hystérique par le milieu, mais non une nymphomane. [...] hystérie, perturbation nerveuse qui pervertit surtout les sentiments et la passion. [Créature] Fantastique, changement d'humeur²⁸. » Si elle est malade de ses nerfs, il en est autrement de Marie de Guersaint (*Lourdes*) qui, elle, est atteinte d'une maladie ovarienne : « Je veux la frapper dans son sexe de femme. Une maladie des ovaires ou de l'utérus. Elle n'a jamais été réglée²⁹. » D'autres, comme Bernadette (*Lourdes*), sont des « irrégulière[s] de l'hystérie³⁰ », ce qui signifie qu'elles n'en satisfont pas tous les critères et les modèles. La pensée de Zola sur cette question est évolutive; il procède à des remaniements et à des réajustements : de l'antique « fureur utérine » de tante Dide à la maladie de la volonté de Bernadette, c'est tout un arc hystérique qui se dessine et tout un ensemble de croyances qui s'élaborent.

²⁷ « L'Adultère dans la bourgeoisie », *Le Figaro*, 28 janvier 1881; *OC*, t. XIV, p. 532.

²⁸ Dossier préparatoire de *Pot-Bouille*, NAF 10321, f° 266; *FRM*, t. III, p. 960. Les crochets sont de Zola.

²⁹ Seconde « Ébauche » de *Lourdes*, Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence, Ms 1456, f° 22.

³⁰ *Lourdes*, *OC*, t. VII, p. 90 et p. 162.

Si, jusqu'aux années 1830, l'hystérie utérine prévaut dans la théorie médicale, l'étiologie se modifie entre les années 1845 et 1855 en s'arrimant désormais aux maladies nerveuses³¹. Pierre Briquet, dans son traité publié en 1859, en donne une nouvelle définition liée à des problèmes encéphaliques : « [...] l'hystérie est une névrose de l'encéphale, dont les phénomènes apparents consistent principalement dans la perturbation des actes vitaux qui servent à la manifestation des sensations affectives et des passions³². » Avec Charcot, elle entre dans la nosographie neurologique qui en fait une maladie « une et indivisible³³ ». Elle acquiert alors une symptomatologie fixe, comme le confirme le maître de la Salpêtrière :

[R]ien n'est livré au hasard; que tout se passe au contraire suivant certaines règles bien déterminées, communes à la pratique d'hôpital et à celle de la ville, valables pour tous les temps, pour tous les pays, chez toutes les races; règles dont les variations mêmes n'affectent en rien l'universalité, puisque ces variations, quelque nombreuses qu'elles puissent paraître, se rattachent toujours logiquement au type fondamental³⁴.

Dorénavant déterminés par une taxinomie, les symptômes hystérogènes deviennent plus facilement repérables. Ils se constituent d'un sentiment de strangulation à la gorge (boule hystérique), de convulsions irrégulières, d'un état syncopal, de crises de nerfs, de troubles viscéraux (mauvaise digestion, sécrétion et respiration), de problèmes de la motilité et d'hyperesthésie³⁵. Les perturbations psychologiques s'organisent autour d'une « mobilité de caractère », qui irrite l'humeur, agite l'esprit et déséquilibre les émotions. Charcot décrira ensuite la grande attaque, dans un rituel en quatre phases (épileptoïde, clonisme, attitudes passionnelles, délire)³⁶.

³¹ Nous suivons le découpage chronologique proposé par Nicole Edelman, « Zola et la sexualité », *op. cit.*, p. 96-97. Voir aussi son ouvrage *Les Métamorphoses de l'hystérique*, *op. cit.*

³² Pierre Briquet, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, J.-B. Baillière et fils, 1859, p. 3.

³³ Jean-Martin Charcot, *Leçons sur l'hystérie virile*, Le Sycomore, 1984, p. 176; cité par Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérique*, *op. cit.*, p. 116.

³⁴ Jean-Martin Charcot, « Introduction » au livre de P. Richer sur l'hystéro-épilepsie, 1881; cité par Henri Huchard, *Traité des névroses*, *op. cit.*, p. 931.

³⁵ Henri Huchard, *ibid.*, p. 930 et les suivantes. L'auteur s'inspire, comme il le dit, des récents travaux de Charcot sur l'hystéro-épilepsie.

³⁶ *Ibid.*, p. 937. Huchard résume, de façon efficace, le rituel charcotien.

Ce qui nous semble important de retenir de ce rapide cadrage épistémologique, c'est que le romancier est influencé par les discours médicaux qu'il remodèle en fonction d'exigences esthétiques. La fiction ne fait pas que refléter le savoir tout comme elle ne propose pas d'exemples servant à illustrer une théorie. Le roman zolien se construit à la fois du savoir psychiatrique de l'époque dont il offre une riche synthèse et compréhension et d'un savoir esthétique, élaboré à partir d'un mélange fragmenté, et forcément lacunaire, de discours sociaux, politiques, médicaux, qui n'appartient qu'à lui. Le roman n'est pas soumis aux mêmes contraintes que la science et ses modes de représentations ne sont pas les mêmes, bien entendu. Il tient un discours parallèle et complémentaire à celui de la psychiatrie et de la neurologie.

Amplifiée par les discours ambiants, savants et culturels, la représentation de l'hystérique zolienne sort dès lors des nosographies de l'époque, ne se réduisant pas à un canevas charcotien et ne s'appuyant pas nécessairement sur un seul modèle de pensée stable. Elle regroupe et condense divers systèmes, discours et archétypes. Si elle permet d'ouvrir sur la découverte du psychique, elle est aussi travaillée par l'antique conception gynécologique d'un détraquement et d'une instabilité de l'utérus et des ovaires. Elle se nourrit d'un ensemble de figures, comme nous le verrons : celles de la mauvaise mère, de la dérégulée (au sens du cycle menstruel), de l'extatique, de la possédée, de la somnambule, etc. Si elle se caractérise par sa mobilité à la fois interne (la matrice est mouvante, la boule est montante) et externe (elle est incapable de rester à la maison, de se fixer dans un rôle), force est de constater qu'elle échappe aussi aux classifications médicales, ce qui fait sa puissance romanesque et dramatique. N'est-ce pas également ce que Huchard signale lorsqu'il suggère une *dépathologisation* de l'hystérique? « À ce degré même, écrit-il, l'hystérie légère n'est pas comme le dit si bien M. Richet, une véritable maladie, c'est plutôt une des expressions, une des modalités du caractère féminin³⁷. » « Maladie-

³⁷ *Ibid.*, p. 973.

métaphore³⁸ », l'hystérie est le vecteur d'un comportement dévié face à une norme; elle cristallise aussi l'inconnu de la sexualité; de même qu'elle métaphorise la psyché humaine et qu'elle est le substrat d'une féminité instable. Aporétique, la conception de l'hystérie telle qu'on la retrouve dans l'œuvre zolienne se situe au confluent du cliché et des discours médical, anticléric et culturel. Nous verrons que le fil rouge qui relie ces manières de penser la névrose féminine est celui du sang et du sexe.

Nous tenterons ici de dresser un tableau, dans un premier temps, ethnologique, dans un second, psychiatrique, des femmes névrosées dans les romans de Zola, plus particulièrement d'Adélaïde Fouque et de Marthe Mouret. La réappropriation fictionnelle du modèle de l'hystérique permet autant de rendre compte de la diversité de la figure de la déréglée dans le récit naturaliste que de comprendre l'imbrication dynamique des savoirs culturels, médicaux et du matériau littéraire. La problématique de l'hystérie articule un pont disciplinaire entre médecine (gynécologie, psychiatrie, neurologie et psychologie s'y sont intéressées), religion (possession, extase, sainteté), anthropologie (rite de passage dévoyé, écarts dans la coutume). Elle doit être envisagée sous l'angle de l'histoire des connaissances et des cultures, car, comme l'écrit Jan Beizer, « that is impossible to isolate scientific from popular discourses, given their common ideological bedrock³⁹ ». Si l'approche psychiatrique et celle ethnologique de la folie renvoient à deux types de méthodes, d'objets d'étude, de domaines, – la première analysant la pathologie dans ses causes et effets, la seconde cherchant à mettre à évidence « les déterminations culturelles de la maladie mentale⁴⁰ » et les « procédures de qualification de la folie⁴¹ » que donne à voir et à

³⁸ Voir Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore*; cité par Jean-Louis Cabanès, « Présentation » à *Littérature et médecine II, Eidolon*, n° 55, juillet 2000, p. 7. Cabanès suggère, à l'instar de Sontag, « que parmi les manifestations morbides, certaines deviennent des "maladies-métaphores" (la lèpre, la variole, la tuberculose, le cancer, l'hystérie, la syphilis) à partir desquelles une époque se définit, s'auto-représente, en configurant ses angoisses et ses peurs et en trouvant dans ces morbidités réelles et métaphoriques matière à faire jouer un imaginaire politique et social. » (*Ibid.*)

³⁹ Jan Beizer, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-century France*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1994, p. 240.

⁴⁰ Giordana Charuty, *Le Couvent des fous. L'internement et ses usages en Languedoc aux XIX^e et XX^e siècles*, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1985, p. 11.

lire une société particulière –, ces discours traitent pourtant tous deux, l'un avec une rationalité positiviste, l'autre avec un traitement symbolique, de la déviance et de la singularité au regard d'un ordre social qui en révèlent en même temps les règles et le fonctionnement. Si l'aliénation et la névrose incarnent des « vies à l'envers⁴² », elles permettent alors d'identifier certaines normes communautaires et culturelles (mariage et grossesse, notamment pour l'hystérique). Il s'agira donc d'étudier les représentations coutumières et savantes du trouble psychique féminin sans perdre de vue leur historicité. Une nosologie, comme celle complexe de l'hystérie, est aussi un produit culturel en ce qu'elle offre un reflet de son époque. Nous verrons donc que l'hystérique se pense chez Zola à partir d'un modèle d'inconduites, forme de désaveu de la société, plus particulièrement de la famille, et selon un modèle biologique marquant les rites de passage importants de la vie d'une femme (notamment la puberté). Nous exposerons certains traits du discours anthropologique et ethnologique sur les « représentations coutumières du destin hystérique⁴³ ». La gestuelle théâtrale, les mœurs dévoyées, les excès passionnels peuvent être analysés au regard d'un principe culturel faisant de ces désordres corporels, mentaux et comportementaux « l'expression exacerbée des crises somatiques et psychiques à travers lesquelles s'effectue, pour chaque femme, le passage d'un âge à l'autre et qui, toutes, comportent la menace d'une perte de l'identité sexuelle⁴⁴. » En effet, l'hystérique rejoue et redit, par ses exubérances, les drames de la féminité qui surviennent lors de la puberté, de la grossesse et de la ménopause. Dans les sociétés traditionnelles occidentales, elle est une figure de la marginalité se définissant par « une série d'écarts eu égard aux exigences de l'ordre villageois⁴⁵ ». Dans ces conditions, « l'analyse des savoirs coutumiers qui définissent le désordre mental en termes de

⁴¹ Giordana Charuty, *Folie, mariage et mort. Pratiques chrétiennes de la folie en Europe occidentale*, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1997, p. 10.

⁴² *Ibid.*, p. 12.

⁴³ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁵ Giordana Charuty, « La Folie, entre histoire et anthropologie », *Terrain* [En ligne], n° 8, 1987, mis en ligne le 19 juillet 2007, <terrain.revues.org/index3156.html>, consulté le 6 juin 2010.

ratés de la production sociale des âges et des sexes⁴⁶ » nous permettra de faire l'hypothèse d'une pensée symbolique « à l'œuvre dans les savoirs empiriques et les usages coutumiers destinés aux maux de l'esprit⁴⁷ » et, surtout, dans le roman naturaliste.

Si, dans une perspective culturelle, l'hystérie se diagnostique par un examen des habitudes et des conduites au regard de la coutume et de la collectivité, elle rassemble, pour la clinique, une pléthore de signes pathognomoniques et elle constitue le modèle à penser toutes les déviances féminines, plus particulièrement les pathologies religieuses comme l'extase, la stigmatisation, la possession. Il ne s'agit pas ici de repérer dans les écrits zoliens les symptômes formant une nosologie de l'hystérie. Au contraire, nous mettons en évidence les réappropriations littéraires (stylistique, sémantiques, narratives) du matériel médical pour comprendre l'organisation du texte en fonction des rejets et des greffes, donc des réinterprétations élaborées par Zola. Nous verrons, donc, que l'hystérique avoue, par des processus corporels (l'extrême visibilité des symptômes fait d'elle, nous l'avons déjà dit, une figure d'aveu par excellence), à la fois les conduites marginales qui déstructurent sa vie (amours interdits, comportement illicite, refus de la maternité), les dysfonctionnements biologiques qui sont liés à son cycle menstruel, les désordres psychiques qui l'animent (extase, suggestion, aboulie, etc.) et, finalement, l'interdit du désir qui entrave sa parole. Si sa volonté lui échappe (le rêve et l'extase sont des états de conscience où la volition est dissociée), elle invente pourtant une langue métaphorique du corps, qui n'est pas que celle de ses symptômes.

Le Mal de mère ou la dérégulée du sang

L'hystérie est considérée par plusieurs psychiatres comme une des causes de la dégradation de la famille parce que la malade bouleverse l'organisation domestique et la structure patriarcale en transgressant, par ses sentiments, ses paroles, ses désirs,

⁴⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁷ *Ibid.*

les rôles établis servant à maintenir l'ordre social⁴⁸. C'est ce que constate Jan Goldstein lorsqu'elle suggère un lien causal entre la multiplication des cas d'hystérie à la fin du siècle et la « floraison du système de valeurs bourgeoises basé sur le patriarcat et l'ascétisme sexuel⁴⁹. » Ainsi, poursuit-elle,

l'hystérie fin-de-siècle était, semble-t-il, une protestation dans le langage flamboyant mais malgré tout codé du corps des femmes, lesquelles avaient si pleinement accepté ce système de valeurs qu'elles ne pouvaient plus reconnaître leur mécontentement, ni l'avouer publiquement dans le langage plus directement compréhensible des mots⁵⁰.

Même si l'auteure remarque que la plupart des patientes de la Salpêtrière proviennent de la classe ouvrière et n'évoluent donc pas dans un système axiologique bourgeois, il n'en reste pas moins que l'hystérique parle métaphoriquement par son corps – parce que sa parole lui est souvent « confisquée⁵¹ » – de sa place dans la société. Si, comme l'expliquent Patricia Carles et Béatrice Desgranges, elle met en scène « une parole de vérité, le langage tragique de la révolte féminine contre l'oppression conjugale et familiale⁵² », elle dévoile aussi, comme dans un verre grossissant et déplacé, les écueils de la destinée de la femme. Le romancier a l'intuition d'une hystérie qui ponctue les passages biologiques importants et qui s'exprime par des ruptures dans le destin féminin. L'hystérique chez Zola est caractérisée par des inconduites au regard de la norme familiale et communautaire qui redoublent son déséquilibre physiologique. Car, curieusement, tous les personnages au profil hystérique dans l'œuvre zolienne sont marqués par une incertitude biologique, une position liminaire entre deux états, la puberté et la ménopause, fondamentaux dans le développement social et anatomique de la femme. L'hystérie est corrélative à un destin dévié.

⁴⁸ « À travers l'hystérique, c'est toute l'économie de l'équilibre, de la famille qui est concernée et, au-delà, celle des rôles respectifs des hommes et des femmes dans la société. » (Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérique*, op. cit., p. 65.)

⁴⁹ Jan Goldstein, *Consoler et classer*, op. cit., p. 413.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Nicole Edelman écrit à propos de *Germinie Lacerteux* que « ce qui parle en elle, c'est son corps, sa parole lui est confisquée. » (*Les Métamorphoses de l'hystérique*, op. cit., p. 102.) Nous le verrons également avec Marthe Muret à qui on refuse l'aveu nécessaire au dénouement de ses crises.

⁵² Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Émile Zola ou le cauchemar de l'hystérie... », op. cit., p. 20.

Ainsi, dans le dossier préparatoire du *Ventre de Paris*, Zola insiste sur la *déshystérisation* de Lisa Maquart, qui devient le contre-modèle de l'hystérique : « On ne me reprochera plus mes femmes hystériques, et j'aurais fait une "honnête" femme, une femme chaste, économe, aimant son mari et ses enfants, tout à son foyer⁵³ ». Constituant un double inversé de la femme en proie à ses désirs et sujette à des crises, elle permet d'établir, minimalement, les caractéristiques de l'hystérique qui est, dans ces conditions, lubrique et dilapidatrice, mais surtout qui rejette l'archétype de la famille. Si Lisa Maquart, la non-hystérique, est entièrement dévouée à sa famille, l'hystérique, elle, ne sera pas une mère au foyer. On le voit, elle n'est pas qu'un amoncellement de symptômes. Elle est aussi névrosée dans son rapport à la société. La maladie fait sens au regard d'un modèle comportemental où les dissolutions des mœurs, les transgressions morales, les infractions sociales peuvent être interprétées comme prodromes hystériques. C'est pourquoi, dans *La Conquête de Plassans*, Zola juxtapose la névrose religieuse à l'abolition graduelle de l'instinct maternel de Marthe Mouret. Ne devient-elle pas une « mauvaise mère » au fur et à mesure qu'elle entre en dévotion ? Son désir, en se fixant sur « autre chose », l'empêche de remplir adéquatement son rôle de femme au foyer.

Le récit s'ouvre d'ailleurs sur une scène familiale où Marthe, entourée de ses trois enfants, Désirée, Serge et Octave, est en train de coudre, activité domestique hautement signifiante. Les études de Marie Scarpa, à la suite des analyses ethnologiques d'Yvonne Verdier, ont montré le déploiement symbolique des travaux d'aiguille dans la formation sexuelle et culturelle des jeunes filles⁵⁴. En cette phase liminaire du roman, Marthe, raccommode le linge familial « avec des délicatesses

⁵³ Dossier préparatoire du *Ventre de Paris*, NAF 10338, f° 43; *FRM*, t. I, p. 722.

⁵⁴ Voir Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du « Rêve » de Zola*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009, 276 p.; Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1979, 347 p.

de broderie⁵⁵ », accomplit, avec joie et calme, une tâche ménagère essentielle au bon maintien de la maisonnée :

Bienfait pour l'économie domestique, le travail à l'aiguille, dans son aspect légèrement rebutant, est un devoir de chaque jour. Cette notion de devoir implique qu'il intègre la *règle* qu'une femme se fixe pour ordonner sa vie privée à l'intérieur de la maison⁵⁶.

Les travaux de couture rythment l'existence *réglée* de Marthe. Zola insiste d'ailleurs sur la « vie d'une régularité d'horloge⁵⁷ » de la famille Mouret. En effet, la maison, paisible et « heureuse », respire un « bonheur endormi »⁵⁸. L'image des coups d'aiguilles cadencées de la mère renvoie à l'honnête tenue du foyer. C'est parce que la femme reste au domicile, raccommodant et tissant les liens familiaux, que l'ordre règne.

Le travail préserve de l'ennui, entretient la gaieté, gardienne de la santé; il rend la femme précieuse à ceux qui l'entourent, remplit très utilement ses journées, améliore l'état de la maison [...] et la préserve elle-même de mille dangers. Celle qui aime son ménage, qui sait s'occuper chez elle, ne cherche point de distractions au-dehors [...]⁵⁹.

La mère s'acquittera des tâches domestiques liées à sa condition féminine (« Marthe s'était remise à cet éternel raccommodage du linge de la famille qui lui prenait des journées entières⁶⁰ »), l'hystérique choisira le dehors. Or, le premier signe d'un bouleversement de la vie familiale est le délaissement de la couture : « [Faujas] la brisait d'une compassion continue qui la faisait s'abandonner. Elle laissait tomber son ouvrage, joignait les mains, la face toute douloureuse, le regardant [...]. Alors, elle lui

⁵⁵ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 899. Notons que Désirée, la petite innocence, est incapable de fabriquer une jupe à sa poupée. D'emblée, Zola souligne un problème de filiation et d'éducation. À 14 ans, Désirée est, selon le modèle culturel, en âge de faire ses premiers marquages (trousseau). Mais, elle est incapable de coudre : « elle ne peut pas même coudre, elle a des vertiges tout de suite... » (*Ibid.*, p. 972). Désirée, parce qu'elle est aussi innocente, est vouée à rester figée dans les limbes de l'enfance : « il n'y a pas de danger qu'on puisse jamais la marier. » (*Ibid.*, p. 1081.)

⁵⁶ Marie-Françoise Lévy, *De mère en filles. L'Éducation des Françaises 1850-1880*, Calmann-Lévy, 1984, p. 30.

⁵⁷ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 913.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 904.

⁵⁹ Céline Fallet, *Le Testament d'une mère*, p. 131; cité par Marie-Françoise Lévy, *De mère en filles*, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁰ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 943.

appartenait, il aurait fait d'elle ce qu'il aurait voulu⁶¹. » La dévotion, qui génère chez Marthe un besoin d'évasion, n'est pas compatible avec les fonctions maternelles et ménagères :

Maintenant, le soir, elle ne raccommodait plus le linge de la famille. [...] D'ailleurs, elle sortait presque tous les jours, ce qui la fatiguait beaucoup. Après le dîner, elle n'avait pas même le courage de prendre une aiguille. Il fallut que Rose se mît à raccommoder le linge, Mouret s'étant plaint que toutes ses chaussettes étaient percées⁶².

Les trous dans les bas de François et dans les robes de Désirée⁶³, redoublant la fêlure de la mère, sont le signe d'une dépravation du destin féminin⁶⁴.

Les travaux d'aiguille qui ponctuent le parcours dans la spiritualité excentrique de Marthe Mouret exposent également le rapport transgressif qu'elle entretient avec son confesseur. Car si elle se refuse désormais à pratiquer toute couture domestique, la dévote confectionne pourtant des offrandes à l'abbé Faujas, qui non seulement s'apparentent à un trousseau, mais expriment clairement le déplacement de l'objet du désir. Selon Yvonne Verdier, la marque sur le linge féminin recèle « la mémoire de la loi du corps féminin⁶⁵. » Faujas n'est pas dupe; il *sent* bien que l'offrande est symboliquement connotée : « Ce sont des mouchoirs de femme [dit-il]. Ils ont une odeur qui m'est insupportable⁶⁶. » La nappe d'autel ainsi que les mouchoirs brodés au chiffre du prêtre et marqués par son odeur sont effectivement une extension de son corps : n'éprouve-t-elle pas « une joie profonde [en voyant sa nappe d'autel à l'église], priant avec des frissons, comme si quelque

⁶¹ *Ibid.*, p. 974.

⁶² *Ibid.*, p. 988-999.

⁶³ *Ibid.*, p. 992.

⁶⁴ L'écrivain revient à plusieurs reprises sur ce lien entre la possession religieuse et la dépossession familiale : « Marthe, dans l'envahissement de son être, ne veilla même plus à ce que Désirée changeât de linge. L'enfant gardait parfois la même chemise pendant trois semaines; ses bas, qui tombaient sur ses souliers éculés, n'avaient plus de talons; ses jupes lamentables pendaient comme des loques de mendiant. Mouret, un jour, dut prendre une aiguille; la robe fendue par-derrrière, du haut en bas, montrait sa peau. » (*Ibid.*, p. 1080.)

⁶⁵ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, op. cit., p. 188.

⁶⁶ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1105.

chose d'elle-même se trouvait sous les mains élargies du prêtre⁶⁷ »? L'hystérique « enfoncée dans ses jouissances⁶⁸ » est donc une mauvaise mère, une exécration ménagère et une déplorable gestionnaire : elle laisse la « maison au pillage⁶⁹ », elle manque « du sens pratique de la vie », elle méconnaît la « valeur exacte des choses⁷⁰ » et « la nécessité de l'ordre⁷¹ ». Zola a pressenti que l'atrophie de la volonté (ou encore l'abolition du pouvoir d'agir) de l'hystérique est liée à un affaiblissement des actes raisonnables accomplis dans le quotidien, car c'est bien sur les « notions d'ordre rationnel » comme les responsabilités domestiques qu'elle trébuche, n'arrivant pas à les arrimer à son idée fixe (entendons ici son désir insatisfait)⁷². Comme il l'écrit dans *La Fortune des Rougon*, à propos d'Adélaïde, « elle s'occupait de son bien encore moins que de ses enfants⁷³. » Se détachant des biens matériels (Marthe Mouret et Adélaïde Fouque se dépossèdent toutes deux de leur maison⁷⁴) et se déliant de ses attachements familiaux, l'hystérique ne vit que pour son désir, incompatible avec les tâches ménagères⁷⁵. D'où les renversements de rôles et de fonctions habituellement associés à son sexe : comme le constate, non sans tristesse et

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1068.

⁶⁸ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 51.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 45. La maison des Mouret est, elle aussi, « livrée au pillage » (*La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1165.)

⁷⁰ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 46.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² « C'est parce que certaines notions d'ordre rationnel (utilité, convenance, devoir, etc.) restent à l'état de conceptions simples, qu'elles ne sont pas *senties* par l'individu, qu'elles ne produisent en lui aucun retentissement affectif, qu'elles n'entrent pas dans sa substance, mais demeurent comme un apport étranger, – c'est pour cela qu'elles sont sans action et, en pratique, comme si elles n'existaient pas. » (Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté*, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2002 [1883], p. 116-117.)

⁷³ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 46.

⁷⁴ En fait, elles se dépouillent de leur maison parce qu'elles n'en reconnaissent plus la valeur (entièrement possédées par le désir, elles oublient le monde matériel). Mais en même temps, elles sont aussi dépossédées de leur maison. Les Faujas, famille de parasite, prennent possession de la maison pièce par pièce, et Pierre Rougon, dans *La Fortune des Rougon*, vide la maison maternelle de ses habitants et vend l'enclos des Fouque qui appartenait à sa famille depuis deux siècles.

⁷⁵ D'ailleurs, lorsqu'elle se libère du joug de Faujas, Marthe Mouret veut d'ailleurs reprendre sa vie d'autrefois : « j'entends rentrer dans mon coin, retrouver ma vie calme. Je mettrai tout le monde à la porte, j'arrangerai la maison, je raccommode le linge à ma place accoutumée, sur la terrasse... Oui, j'aimais à raccommode le linge. La couture ne me fatiguait pas... Et je veux que Désirée soit à côté de moi [...]. Je veux mes enfants!... » (*La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1173.)

colère, François Mouret, « je n'ai plus qu'à prendre un balai, n'est-ce pas, et à passer un tablier de cuisine!... Tu tolérerais cela, ma parole d'honneur! Tu me laisserais faire le ménage, sans seulement t'en apercevoir⁷⁶. »

En dénonçant ainsi les incongruités de l'hystérique, le romancier dévoile que la femme ne peut difficilement être à la fois une figure maternelle et une amante passionnée. Le « mal de mère » (nom donné à l'hystérie par certains médecins du XIX^e siècle⁷⁷) encastre sa biologie dans un destin social : devenir mère, c'est, dans ces circonstances, abolir l'errance de la matrice; c'est aussi, selon Michelet, analysant le proverbe « mal de mère dure longtemps », une maladie utérine liée à la destinée féminine et à son cycle périodique :

Mère voulait dire matrice, et le sens du proverbe c'est que la pauvre femme, après les tortures et les cris de l'accouchement, n'en est pas quitte, que la maternité, de fatigue et d'incertitudes, de chagrins, de douleurs, la suit et la suivra – bref qu'elle accouche toute sa vie⁷⁸.

Les expressions du langage populaire, mais aussi savant, définissant cette maladie sont particulièrement révélatrices d'une « féminité défaillante⁷⁹ » : « mal d'être femme », « mal de mari », « mal d'amour », « mal d'enfant », la terminologie inscrit effectivement ces femmes en marge des rôles communautaires, culturels et domestiques habituellement associés à leur sexe. De ce point de vue, les hystériques chez Zola sont, elles aussi, toutes en défaut, plus ou moins accentué, d'un sentiment maternel. L'écrivain considère d'ailleurs que l'extatique, comme sainte Thérèse, est enfermée dans un univers imaginaire et pathologique qui aurait pu être résorbé par l'enfantement et le mariage : « Pauvre et malheureuse fille, après tout. Si la vie lui eût

⁷⁶ *Ibid.*, p. 991. Mouret confirme, plus tard, qu'il remplit désormais les fonctions ménagères : « L'autre jour, j'ai dû emprunter deux sous à Rose pour acheter du fil. J'ai recousu mes gants, qui s'ouvraient de tous les côtés. » (*Ibid.*, p. 1067.)

⁷⁷ Selon Briquet, l'expression « mal de mère » provient de Etmuller qui affirmait que « l'hystérie était une maladie de tout le corps, que l'on croit, dit-il, arriver par le fait de la matrice, et il l'appela *passion hystérique, mal de mère*. » (Pierre Briquet, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, op. cit., p. 577.) Mais précisément, Briquet s'oppose à cette conception.

⁷⁸ Jules Michelet, *La Femme*, OC, t. XX, p. 269; cité Thérèse Moreau, « Sang sur : Michelet et le sang féminin », *Romantisme*, n° 31, 1981, p. 160.

⁷⁹ Giordana Charuty, *Folie, mariage et mort*, op. cit., p. 67. Pour les expressions qui suivent, voir cet ouvrage.

donné des enfants, elle aurait aimé sur la terre, au lieu d'aimer dans le Ciel. Nous aurions eu une mère de famille de plus, et une folle de moins⁸⁰. » Est folle celle qui n'entre pas dans le cadre « normal » de la famille et de l'amour. Dans *La Conquête de Plassans*, François Mouret confirme justement l'impossibilité d'être à la fois mère au foyer et femme du monde : « On ne peut pas être dehors et chez soi. Tu as choisi le dehors, tes enfants ne sont plus rien pour toi, c'est logique⁸¹... » Zola insiste sur le double déplacement de l'hystérique : celui de la femme au-dehors de la maison et celui de la famille à l'extérieur de l'espace domestique. Avant de tomber sous son joug, Marthe explique à l'abbé Faujas qu'elle n'a jamais aimé le dehors :

Je reste chez moi, pour éviter tous ces bruits du dehors, ces commérages, ces niaiseries qui me fatiguent. [...] Sans doute, il [François] préfère me trouver ici, quand il rentre, au lieu de me savoir toujours par les rues, à me promener ou à rendre des visites. D'ailleurs, il connaît mes goûts. Qu'irais-je chercher au-dehors? [...] [E]t elle revenait avec une inquiétude nerveuse à cette vie du dehors⁸².

Or, au fur et à mesure qu'elle sombre dans la névrose religieuse, elle se met à parcourir l'inconnu de l'extérieur. Ainsi, François lui reproche ses nombreuses absences : « Tu es toujours dehors maintenant, on ne peut pas te garder une heure à la maison [...]. C'est bien heureux que tu ne couches pas dehors! criait-il à sa femme, dès qu'il l'apercevait⁸³. » L'anthropologue Giordana Charuty explique que, dans les sociétés traditionnelles occidentales, l'hystérique est considérée comme une « femme du dehors » parce qu'elle est caractérisée par une « double errance », celle de la mobilité interne du corps et de la matrice et celle d'une instabilité sociale⁸⁴. La

⁸⁰ « Livres d'aujourd'hui et de demain », *Le Globe*, 23 janvier 1868; *OC*, t. X, p. 724.

⁸¹ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1011.

⁸² *Ibid.*, p. 971-972.

⁸³ *Ibid.*, p. 991.

⁸⁴ Giordana Charuty, *Folie, mariage et mort*, *op. cit.*, p. 81. Les travaux de Charuty portent plus particulièrement sur la société languedocienne à la fin des années 1970. Certainement entre la société paysanne des Pyrénées languedociennes et celle de Plassans, ce village inventé par Zola situé dans la province française, il y a un écart insurmontable, qui est non seulement celui de la fiction et du réel, mais surtout celui de l'historicité des pratiques et conceptions. Or, si l'ethnologue s'appuie sur l'observation directe, elle puise aussi dans le réservoir des discours médicaux du XIX^e siècle, qui resurgissent dans la coutume et la croyance. S'il ne nous appartient pas de déterminer ce qui vient avant, le savoir ou la coutume, force est de constater que les réseaux symboliques perdurent dans

mouvance est, dans sa dimension cartographique, l'expression métaphorique de l'errance des affects et de la versatilité psychologique du sujet. Comme le remarque Gérard Wajeman, l'utérus agité de l'hystérique fonctionne exactement « comme une métaphore anatomique du désir de la femme⁸⁵. »

La névrose de Marthe Mouret entre en résonance avec celle de tante Dide. Selon sa fiche biographique de l'arbre généalogique, elle a une « hérédité en retour, sautant une génération » ainsi qu'une « ressemblance morale et physique d'Adelaïde Fouque »⁸⁶. Elle souffre de la même maladie que sa grand-mère dont elle subit l'héritage biologique⁸⁷. Dans *La Fortune des Rougon*, Zola établit clairement l'étiologie hystérique définissant la mère de son cycle romanesque : Adelaïde a hérité d'un « manque d'équilibre entre le sang et les nerfs » qui produit « une sorte de détraquement du cerveau et du cœur⁸⁸ ». De même, sa petite-fille est atteinte d'« un mal grandissant, [d']un affolement de l'être entier, gagnant de proche en proche le cerveau et le cœur⁸⁹. » Les deux organes atteints, le cerveau et le cœur, symbolisent l'hystérie dans ces aspects physiologiques et culturels : la faiblesse encéphalique renvoie, dans une logique clinique, à la folie et à un détraquement nerveux tandis que la défaillance du cœur se réfère dans l'imaginaire populaire au mal d'amour. L'hystérie zolienne, au point de vue organique, est, dans ces conditions, une névrose héréditaire qui provient d'un dérèglement des nerfs et de la sexualité, mais, dans une perspective psychologique, elle découle d'un « besoin d'aimer⁹⁰ » et d'être aimé.

l'histoire et traversent les siècles. S'il n'y a pas à proprement parlé d'adéquations littérales entre la coutume et la médecine – quoique parfois il est difficile de déterminer qui emprunte à quoi –, il faut néanmoins reconnaître les échanges et les transpositions entre les savoirs dits « populaires » et ceux savants. C'est pourquoi nous jugeons que les travaux de Charuty ne sont pas anachroniques, ainsi utilisés dans une étude sur Zola.

⁸⁵ Gérard Wajeman, « Psyché de la femme : note sur l'hystérique au XIX^e siècle », *Romantisme*, n^{os} 13-14, 1976, p. 59.

⁸⁶ Voir les deux Arbres généalogiques publiés par Zola dans *Une page d'amour* et *Le Docteur Pascal*.

⁸⁷ « Marthe avait l'effarement, le détraquement intérieur de sa grand-mère, dont elle était à distance l'étrange et l'exacte reproduction. » (*La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 133.)

⁸⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁹ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1074-1075.

⁹⁰ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 136.

Torturée par ses « besoins d'amour⁹¹ », Adélaïde souffre de crises hystériques qui sont de véritables attaques de désirs. De son côté, Marthe Mouret se « consum[e] d'amour⁹² ». L'hystérie est donc bel et bien une maladie des passions non contentées et, à cet égard, ces femmes ardentes sont, comme l'écrit Zola, des « amoureuse[s] détraquée[s]⁹³ ». Elle prend sa source dans un manque d'amour ou dans l'émergence d'émotions divisées et inexplicables. Ainsi, Rose, la bonne des Mouret, élabore un diagnostic d'aliénation mentale basé sur la contradiction des sentiments : « Madame devient folle comme monsieur; elle ne sait plus qui elle aime ni qui elle n'aime pas⁹⁴... » Dans une optique psychiatrique, l'instabilité des dispositions affectives est courante : elle redouble la mobilité psychique et comportementale de l'hystérique. Selon Huchard, ces femmes « éprouvent une antipathie très grande contre une personne qu'hier elles aimaient et estimaient, ou au contraire témoignent une sympathie incompréhensible pour telle autre [...] »⁹⁵. Il rappelle que le mari est souvent la victime subissant cette haine disproportionnée et injustifiée⁹⁶. En mal d'amour et sujette aux liaisons coupables, l'hystérique avoue ses transgressions par ses actes (la porte arrachée par Adélaïde et Macquart est « l'aveu tranquille et brutal de vie commune⁹⁷ » et d'une sexualité interdite et affichée; « elle commit certaines actions que les plus fortes têtes du faubourg ne purent raisonnablement expliquer, et, dès lors, le bruit courut qu'elle avait le cerveau fêlé comme son père⁹⁸ ») et par son corps (les crises, nous le verrons, disent bel et bien le désir secret). Comme l'explique Giordana Charuty, « être hystérique, c'est donc, tout d'abord, être vouée à un destin singulier où la cohérence d'une vie entière s'inscrit dans les moindres faits et gestes,

⁹¹ *Ibid.*, p. 135.

⁹² *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1102.

⁹³ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 135.

⁹⁴ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1185.

⁹⁵ Henri Huchard, *Traité des névroses*, *op. cit.*, p. 959.

⁹⁶ « [le] malheureux mari qu'hier elles aimaient tendrement et qu'aujourd'hui elles ne peuvent plus voir; [...] de là dans le foyer domestique des troubles et des discussions sans cesse alimentées par leur esprit d'agression, par leur imagination féconde et désordonnée [...]. » (*Ibid.*)

⁹⁷ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 44.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 41.

retenus comme signes de cette non-conformité, même s'ils sont et parce qu'ils sont contradictoires⁹⁹. » Non conforme, l'hystérique zolienne l'est certainement dans ses amours. Adélaïde Fouque, orpheline et « héritière recherchée¹⁰⁰ », se marie, au grand dam de la société de Plassans, avec un jardinier, « paysan mal dégrossi, venu des Basses-Alpes¹⁰¹ ». Ce mariage mystérieux qui unit deux conjoints séparés par des disparités sociales et monétaires constitue alors le premier repère qui borne le diagnostic de folie hystérique. Cette inconduite – le choix d'un « serviteur à gages¹⁰² », étranger de surcroît, plutôt qu'un cultivateur aisé de la région –, doit, selon les commères du village, cacher un « secret¹⁰³ » et s'aggrave à la mort du nouveau marié. En effet, la veuve fait « scandale¹⁰⁴ » en prenant pour amant le braconnier Macquart après seulement un an de veuvage. Les deux unions d'Adélaïde sont charivariques en ce qu'elles contreviennent à l'opinion populaire. Si la première alliance avec Rougon est marquée par une disproportion dans les statuts sociaux, la seconde est sujette à la vindicte villageoise parce qu'elle déroge aux normes de la collectivité comme la durée de la viduité, la discordance financière et l'absence de légitimation de la liaison : « Un pareil oubli des convenances parut monstrueux, *en dehors* de la saine raison¹⁰⁵. » Le comportement illicite de l'hystérique est jugé hors-norme et est analysé dans une logique de la folie par la communauté, devenue une police des mœurs et de l'hygiène sociale. L'inexplicable du désir devient un signe de l'hystérie. Or, Zola est clair : Adélaïde n'est pas vraiment folle; cependant, elle a un détraquement qui « la faisait vivre *en dehors* de la vie ordinaire, autrement que tout le monde¹⁰⁶. » En marge des convenances et des règles bourgeoises, elle vit sans se

⁹⁹ Giordana Charuty, *Folie, mariage et mort*, op. cit., p. 45. Ajoutons que la folie, surtout celle de Mouret, fait aussi sens, dans ce roman, au regard des signes d'une « non-conformité » aux normes villageoises.

¹⁰⁰ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. 1, p. 41.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.* Nous soulignons.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 44. Nous soulignons.

soucier de l'opinion populaire, qui ne cesse de la soumettre à son regard réprobateur : « On inventa mille fables, sans pouvoir expliquer raisonnablement une liaison qui s'était nouée et se prolongeait *en dehors* de tous les faits ordinaires¹⁰⁷. » Zola le répète : l'hystérique se situe toujours « en dehors » de la norme. L'anticonformisme comportemental, sexuel et matrimonial vient prolonger et redoubler l'irrégularité du corps hystérique. N'est-ce pas surtout l'impossible agrégation communautaire de la marginalité qui est racontée dans ce roman par Zola?

L'hystérique zolienne remet en question les normes de sa société en contestant, en inversant et en rejetant la distribution sexuée des rôles : elle vit *en dehors* de la maison familiale, elle oblige son mari à effectuer des tâches ménagères (*La Conquête de Plassans*), elle laisse son fils diriger l'héritage et vendre le patrimoine familial (*La Fortune des Rougon*)¹⁰⁸. Figée dans un entre-deux, social, biologique, psychologique, elle est une figure de la mobilité. Comme l'explique le Dr Huchard :

Un premier trait de leur caractère est la mobilité. Elles passent d'un jour, d'une heure, d'une minute à l'autre avec une incroyable rapidité de la joie à la tristesse, du rire aux pleurs; versatiles, fantasques ou capricieuses, elles parlent dans certains moments avec une loquacité et une animation étonnantes, tandis que dans d'autres elles deviennent sombres et taciturnes, gardent un mutisme complet ou restent plongées dans un état de rêverie ou même de dépression mentale dont on peut difficilement les faire sortir [...] ¹⁰⁹.

Si, pour les sciences médicales, elle se caractérise surtout par une motricité psychologique, elle est aussi instable socialement parce qu'elle n'est pas définie par un statut établi et fixe par la communauté. Si sa physiologie la prédestine à la

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 45. Nous soulignons.

¹⁰⁸ « Un seul moyen était à prendre, celui d'amener Adélaïde à s'en aller d'elle-même. Pierre ne négligeait rien pour obtenir ce résultat. Il se croyait parfaitement excusé de ses duretés par l'inconduite de sa mère. Il la punissait comme on punit un enfant. *Les rôles étaient renversés*. Sous cette férule toujours levée, la pauvre femme se courbait. Elle était à peine âgée de quarante-deux ans, et elle avait des balbutiements d'épouvante, des airs vagues et humbles de vieille femme tombée en enfance. Son fils continuait à la tuer de ses regards sévères, espérant qu'elle s'enfuirait, le jour où elle serait à bout de courage. » (*La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 51-52. Nous soulignons.)

¹⁰⁹ Henri Huchard, *Traité des névroses*, op. cit., p. 958-959.

maternité et sa faiblesse psychologique justifie sa subordination à l'homme, l'hystérique se refuse à toutes formes de consignation dans un rôle normatif.

Constamment associée au refus d'accomplir au sein de la maison les travaux strictement réservés à leur sexe, cette transgression est donc moins une faute morale que l'expression d'une identité sexuelle déplacée. Les désordres du corps qui scandent le destin hystérique s'inscrivent à leur tour dans cette défaillance de la féminité¹¹⁰.

Zola montre que le bon fonctionnement de la famille va de pair avec celui du corps féminin. La désorganisation au foyer, les lézardes dans les robes, les trous dans le linge indiquent, nous l'avons dit, un désordre et un manque, non seulement affectif, mais biologique. Marthe Mouret devient une dérégulée, au sens de déséquilibrée sur le plan mental (la religion, nous le verrons, engendre un état du rêve, qui abolit toutes formes de contacts au réel et au concret) : ne l'est-elle pas aussi sur celui du cycle du sang?

Le rapport au sang a longtemps été, pour les spécialistes de l'hygiène féminine, lié à l'étiologie et au développement de l'hystérie¹¹¹. Si, pour Briquet, l'influence des menstruations est une cause prédisposante moins importante que ce que l'on pense habituellement, il reconnaît que « la grande majorité des femmes hystériques éprouve des malaises aux époques menstruelles, et il est commun de voir les accidents hystériques augmenter à ces moments¹¹². » Selon Alfred Maury, les troubles dans la circulation sanguine prédisposent à l'extase morbide et à la catalepsie (deux états d'âme, associés à la nosologie de l'hystérie, qui relèvent d'ailleurs de la symptomatologie de Marthe Mouret) :

On reconnaît pareillement que si une cause morale peut déterminer la catalepsie aussi bien que l'extase, elle a besoin, pour acquérir cette puissance

¹¹⁰ Giordana Charuty, *Folie, mariage et mort*, op. cit., p. 63.

¹¹¹ « La très grande majorité des écrivains, depuis Hippocrate jusqu'à Louyer-Villermay, ont trouvé dans leurs recherches d'étiologie, que les conditions favorables au développement de l'hystérie, se rapportaient toutes, soit à l'exubérance d'une prétendue liqueur spermatique mulièbrale, ou à celle du sang menstruel, soit au défaut d'écoulement de l'un ou de l'autre de ces deux fluides. » (Pierre Briquet, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, op. cit., p. 8.)

¹¹² *Ibid.*, p. 143.

d'être secondée par un trouble dans la circulation, chez les femmes, dans la menstruation, ou par une grande atonie nerveuse¹¹³.

La femme réglée n'a rien d'hystérique; au contraire, elle a une anatomie ordonnée (les règles rythment son calendrier biologique) qui se traduit par une organisation d'un parcours typiquement féminin allant du mariage à la maternité. Or, les révolutions périodiques du sexe, lorsqu'elles sont troublées, empêchent toutes formes de régularité et d'ordonnement. D'où l'intérêt des médecins pour les étapes marquantes dans la croissance pour endiguer les potentialités névrotiques. La puberté et la ménopause sont des transitions importantes, mais dangereuses pour les femmes, car le déclenchement et l'absence de menstrues peuvent causer une perturbation du système nerveux. C'est dire aussi que toute femme peut devenir hystérique. Les découvertes de l'ovulation automatique et de la périodicité menstruelle à la fin des années 1830 contribuent à mettre l'ovaire au cœur des représentations physiologiques de la femme¹¹⁴. En cela, l'écrivain reprend à son compte l'idée souvent débattue durant le siècle d'une influence des menstruations sur la formation des névroses.

Ceci est d'autant plus significatif que ces deux bornes fondamentales, que sont la puberté et la ménopause¹¹⁵, dans la croissance de la femme, qui annoncent l'entrée et la sortie dans la féminité, sont *marquées* par le sang. Dans *Lourdes*, Zola juxtapose les troubles pubertaires à ceux de l'hystérie. Bernadette est une « fillette de quatorze ans, tourmentée dans sa puberté tardive¹¹⁶ »; Marie est « arrêtée en son

¹¹³ Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, *op. cit.*, p. 252.

¹¹⁴ Nicole Edelman, « Zola et la sexualité à l'épreuve de l'hystérie », *op. cit.*, p. 97; voir aussi Thérèse Moreau, « Sang sur : Michelet et le sang féminin », *op. cit.*, p. 151-166, plus particulièrement sur les lois de l'ovologie, p. 156-157.

¹¹⁵ Nous aurions pu ajouter la grossesse que nous ne traiterons pas ici, mais qui constitue aussi une étape fondamentale dans la destinée féminine et qui est marquée également par la suspension des menstruations.

¹¹⁶ *Lourdes*, OC, t. VII, p. 90. Zola insiste à plusieurs reprises sur le fait que Bernadette est inachevée dans son développement biologique : « Elle poussait chétive, toujours malade, souffrant d'un asthme nerveux qui l'étouffait aux moindres sautes de vent; et, à douze ans, elle ne savait ni lire ni écrire, ne parlant que le patois, restée enfantine, retardée dans son esprit ainsi que dans son corps. » (*Ibid.*, p. 81.) Il suppose aussi, dans *Son Voyage à Lourdes*, qu'« elle n'était point réglée. » (*Mon Voyage à Lourdes*, OC, t. VII, p. 430.)

développement, demeurée l'âme d'une grande fille sage¹¹⁷ ». De même, dans *Pot-Bouille*, Valérie, à l'âge nubile de quatorze ans, a des « étourdissements qui se terminaient par des saignements de nez¹¹⁸. » L'écrivain souligne, dans le dossier préparatoire de ce roman, que les convulsions, langueurs et saignements commencent dès la crise d'adolescence¹¹⁹. Inachevée dans son développement biologique, l'hystérique incarne la dérégulée du sang, au sens où son cycle menstruel est en défaut, en retard, en déséquilibre. Au regard des savoirs positivistes du siècle, elle est une femme qui est trop femme d'un point de vue de la sensibilité et des nerfs. Curieusement, si elle est démesurément féminine, elle est toutefois confinée en dehors du destin typique à son sexe. L'absence ou la désynchronisation des menstruations chez ces filles pourtant pubères ne leur permet pas de contracter une alliance matrimoniale ni d'assurer une reproduction généalogique. La finalité de leur destinée est dévoyée par des contingences anatomiques : elles sont figées dans l'incertitude de l'enfance. Ainsi, Marie ne vieillit plus, restée à l'âge liminal de treize ans qui marque la chute à cheval (cause de l'hystérie) et le moment où elle devait normalement devenir femme :

Aujourd'hui, à vingt-trois ans, elle avait treize ans toujours, restée enfantine, repliée sur elle-même, toute à la catastrophe qui l'anéantissait. Cela se voyait à ses yeux vides, à son expression d'absence, à son air de continuelle hantise, dans l'incapacité où elle était de vouloir autre chose¹²⁰.

Marie, tout comme Bernadette, a une croissance suspendue par l'abolition de son vouloir et par un enfermement onirique. Zola insiste sur le rapport entre aboulie et état liminaire : la seule réalité est le rêve¹²¹. Dès lors, le corps est en souffrance d'incarnation. La religion, en emprisonnant les jeunes filles dans la croyance et dans l'au-delà, les dépossède de leur chair et de leur périodicité. Abruties par les pratiques

¹¹⁷ *Lourdes*, OC, t. VII, p. 211.

¹¹⁸ *Pot-Bouille*, Pl., t. III, p. 52.

¹¹⁹ Dossier préparatoire de *Pot-Bouille*, NAF 10321, f° 266; *FRM*, t. III, p. 960.

¹²⁰ *Lourdes*, OC, t. VII, p. 211.

¹²¹ *Ibid.*, p. 91. Voir ci-dessous : « Paradigme du rêve et de l'extase : l'hystérique-somnambule ». Nous reviendrons sur ce sujet.

religieuses qui les enferment dans un rêve borné et qui les font « déviée[s] de [leurs] rôle[s] » de mère et d'épouse¹²², les dévotes, écrit Zola, sont maintenues à « l'état d'éternelle enfance¹²³ ». D'où, dans *Lourdes*, l'apparition de la figure de l'enfantine, symbolisant cet état liminaire entre rêve et réalité, entre enfance et puberté. Dans ces conditions, ces « éternelles jeunes filles », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Marie Scarpa¹²⁴, ont, comme l'écrit le romancier, une « maternité inutile, déviée et perversie¹²⁵ » : Marie est condamnée par sa maladie à n'être ni « femme, ni épouse, ni mère¹²⁶ », tandis que Bernadette est vouée par ses visions et ses rêves à n'être – Zola utilise les mêmes mots – ni « femme, ni épouse, ni mère, parce qu'elle avait vu la Sainte Vierge¹²⁷ ». L'hystérique zolienne remet en cause le fonctionnement « normal » des transformations anatomiques et sociales du corps. Elle n'est pas tout à fait femme, parce qu'elle n'est pas réglée, ou au contraire, elle est une mère qui rejette ses fonctions maternelles, car elle aspire à retourner à une époque pubertaire, comme Adélaïde Fouque qui est une « vieille femme tombée en enfance¹²⁸ » ou Marthe Mouret qui se croit « redevenir enfant¹²⁹ » aux approches de la dévotion et de la maladie. Les médecins ont d'ailleurs souvent rappelé que l'inconstance de l'hystérique la rapproche de l'enfant¹³⁰.

Chez Zola, les hystériques sont rarement réglées. « Apériodiques¹³¹ », elles sont en permanence exemptes de menstrues : elles ont perdu leurs frontières, leur périodicité, leur équilibre. De fait, les crises d'hystérie d'Adélaïde Fouque se substituent au cycle menstruel : ne sont-elles pas des « drames secrets qui revenaient

¹²² *Vérité*, OC, t. VIII, p. 1197.

¹²³ *Ibid.*, p. 1196.

¹²⁴ Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du « Rêve » de Zola*, op. cit.

¹²⁵ *Lourdes*, OC, t. VII, p. 392.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 400. Il s'agit de la dernière phrase du roman.

¹²⁸ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 52.

¹²⁹ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1026.

¹³⁰ « Elles se comportent en un mot, dit Charles Richet, "comme les enfants que l'on fait rire aux éclats alors qu'ils ont encore sur la joue les larmes qu'ils viennent de répandre". » (Henri Huchard, *Traité des névroses*, op. cit., p. 959.)

¹³¹ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, op. cit., p. 56.

chaque mois¹³² »? Ne disent-elles pas un manque, un déficit de la féminité? Adélaïde « para[ît] n'avoir plus une goutte de sang¹³³ » et exhale une « senteur fade de feuille sèche¹³⁴ ». L'écrivain insiste sur l'assèchement sanguin qui désigne la ménopause. D'ailleurs, dans les sociétés traditionnelles occidentales,

la ménopause ne se définit pas seulement comme suppression des règles et perte des pouvoirs procréateurs. La croyance que la matrice elle-même disparaît s'exprime dans les traités médicaux de la Renaissance à travers l'affirmation d'une atrophie de l'organe [...] ou de manière plus surprenant sous la forme de récits de chute où l'on voit la matrice tomber en chemin¹³⁵.

La flétrissure de la matrice et le tarissement de la fécondité n'empêchent pas, chez Adélaïde, la crise hystérique, qui reproduit les écoulements cataméniaux. L'accès névrotique, en préservant le rituel des règles féminines, garde la trace et la vivacité de ce qui n'est plus. Ces tragédies secrètes sont, comme l'explique Janet Beizer, « an inarticulate, uncontrolled discourse of desire that it displaced, as dumb show, to her hystericized body¹³⁶. » Le corps expose une féminité déplacée. Les « drames secrets » sont alors liés à la sécrétion, ou plutôt à la disparition du sang menstruel. Zola compare d'ailleurs les attaques à un « retour à [d']anciennes ardeurs¹³⁷ » qui rappellent le retour d'âge : « C'était comme toute sa jeunesse de passion chaude qui éclatait honteusement dans ses froideurs de sexagenaire¹³⁸. » Or, la crise mime aussi un autre drame de sang : celui des meurtres de son amant, Macquart, et de son petit-fils Silvère. D'un sang à l'autre, la mère des Rougon est un personnage sanglant : « Du sang toujours, l'avait élaboussée¹³⁹ ». Ainsi, la crise périodique de nature hystérique – il n'y a pas blessure organique – rejoue toutes les pertes qui ont rythmé

¹³² *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 136.

¹³³ *Ibid.*, p. 135.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Giordona Charuty, *Folie, mariage et mort*, op. cit., p. 65. La cause de l'hystérie de Marie est d'ailleurs une chute à cheval qui a produit « une luxation de la matrice, qui a été culbutée, renversée de côté. » (Dossier préparatoire de *Lourdes*, Ms 1456, f° 116.)

¹³⁶ Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies*, op. cit., p. 172.

¹³⁷ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 135.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Le Docteur Pascal*, t. V, p. 1105.

l'existence de la vieille femme. Elle réactive physiquement, comme l'explique Véronique Cnockaert, « le passé toujours vivace », par « la mémoire du corps »¹⁴⁰.

En constant déplacement et mouvement, l'hystérique oscille, dans ces conditions, entre deux âges, deux états biologiques, deux rôles. C'est ainsi que, d'une manière plurivoque, Zola décrit le visage de Bernadette comme ayant une « grâce de jeunesse et de maternité¹⁴¹. » La jeune visionnaire se situe dans une position liminale, entre la puberté et l'enfantement, elle qui ne connaîtra pourtant jamais ces étapes charnières dans le destin féminin. De même, Adélaïde, asséchée et tarie de son sang, retrouve à soixante-quinze ans une maternité fictive et équivoque : « elle qui avait dans sa jeunesse oublié d'être mère pour être amante, éprouvait les voluptés divines d'une nouvelle accouchée, à le débarbouiller, à l'habiller, à veiller sans cesse sur sa frêle existence. Ce fut un réveil d'amour [...]»¹⁴². Or, n'est-elle pas, comme l'écrit Zola, « trop morte déjà pour avoir les effusions bavardes des grand-mères bonnes et grasses¹⁴³ »? Elle refuse son rôle de vieille femme, puisque toute sa vie a été consacrée à l'amour : c'est pourquoi elle adore l'orphelin « avec des pudeurs de jeune fille¹⁴⁴ ». L'écrivain pressent que le désir de l'hystérique est ambivalent et côtoie constamment la transgression. Il imagine aussi que le rêve insatisfait, la vision devenue idée fixe, la quête d'un inaccessible génèrent un arrêt du temps biologique et une cassure dans le rythme du destin individuel.

Dans *La Conquête de Plassans*, Zola ne donne aucune indication claire sur la question menstruelle de Marthe Mouret. Cependant, force est de constater que son « retour en jeunesse » la positionne de façon ambiguë sur l'échiquier biologique. Le romancier, en effet, insiste à plusieurs reprises sur la seconde jeunesse de cette femme de quarante ans :

¹⁴⁰ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les Inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal/St-Denis, XYZ/PUV, 2003, p. 146.

¹⁴¹ *Lourdes*, OC, t. VII, p. 88.

¹⁴² *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 136. Il s'agit ici de son petit-fils Silvère.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 136.

¹⁴⁴ *Ibid.*

[I]l semblait que sa jeunesse oubliée brûlât en elle, à quarante ans, avec une splendeur d'incendie¹⁴⁵.

Mme Mouret redevient jeune fille, disait Mme de Condamin, émerveillée.

— Oui, murmurait le docteur Porquier en hochant la tête, elle descend la vie à reculons¹⁴⁶.

Elle croyait, par instants, redevenir enfant; elle avait des fraîcheurs de sensation, des puérités de désir, qui l'attendrissaient¹⁴⁷.

Cette « seconde jeunesse » renvoie le personnage à son passé, plus particulièrement à sa puberté, étape charnière dans la venue des premières règles¹⁴⁸. Cette illusion d'une seconde puberté trouve un prolongement dans le rêve d'une première communion, qui rejoue et expose le fantasme d'une virginité reconquise¹⁴⁹. Ainsi, Marthe Mouret a « des joies naïves de première communiant, à laquelle on a promis des images de sainteté, si elle est sage. Elle se croyait, par instants, redevenir enfant [...]»¹⁵⁰. À quarante ans, elle retrouve une nubilité sublimée, qui va de pair avec un rêve de sang

¹⁴⁵ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1102.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 1026.

¹⁴⁸ Ce « retour en jeunesse » est-il le signe d'un retour d'âge? La ménopause est vécue comme « une révolution, un retour en arrière vers une phase physiologique antérieure » : elle entraîne d'ailleurs la femme « vers son propre passé et tout d'abord son adolescence. » (Véronique Moulinié, *La Chirurgie des âges. Corps, sexualité et représentations du sang*, Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 1998, p. 146.) Le retour d'âge, qu'on appelle aussi le « retour en jeunesse », se caractérise par une perte d'équilibre sanguin qui peut entraîner, selon les médecins de l'époque, des névroses. Parce que les femmes ménopausées ont perdu leur « balancier interne », elles sont « sans équilibre et sans loi ». (Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, op. cit., p. 47.) Si rien n'indique clairement, dans le roman zolien, un état d'arrêt du fonctionnement menstruel chez Marthe Mouret, force est tout de même de constater que le paradigme du « retour en jeunesse » joint à ceux du désordre thermique (elle est enfiévrée) et du sang stigmatique (qui est ici un sang dévié) peut faire penser à la ménopause. Certes, elle n'a que quarante ans; cependant, les médecins du siècle font commencer la ménopause à cet âge. Aussi, dans *Madeleine Féral*, Zola établit un lien clair entre la ménopause et la puberté. En effet, Mme de Rieu, qui a alors quarante-cinq ans, vit une perversion des sens associée à son retour d'âge : « Elle s'attachait ce garçon avec une fureur de femme qui en est à son retour d'âge, et qui retrouve, dans ce moment critique, les excitations de la puberté. » (*Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 869.)

¹⁴⁹ Éléonore Roy-Reverzy a souligné que, dans ce roman, « l'éloignement des enfants n'illustre pas seulement la déperdition croissante du sentiment maternel, mais témoigne surtout d'une volonté de se refaire une virginité pour s'offrir à l'abbé. » (*La Mort d'Eros. La mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*, Sedes, coll. « Les Livres et les hommes », 1997, p. 177.)

¹⁵⁰ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1026. Ou encore : « “Eh bien!, lui demandait souvent Mouret avec son ricanement, à quand ta première communion?” »

christique. Dans ces conditions, son désir de crucifixion est charnel. S'il expose clairement le fantasme d'une union divine, il rappelle le sang féminin. En effet, n'est-ce pas une illusion sanglante, qui est mise en scène dans le roman? Il s'agit bien, dans cette représentation de crucifixion, d'une femme perdant son sang. Ne rêve-t-elle pas à « des supplices pour offrir son sang¹⁵¹ » à Faujas qui lui a « ouvert les joies de l'initiation » et qui « devait maintenant déchirer le voile entier »¹⁵²? Le sang est clairement celui inédit de la défloration. Il s'inscrit dans un rite initiatique qui n'est pas uniquement religieux, mais aussi sexuel. Ainsi, les « pratiques » que Marthe imagine pour aboutir à la « satisfaction complète de son être¹⁵³ » l'inscrivent dans un régime de la découverte de la sexualité. Il s'agit bien ici d'un rite de la « première fois ». L'alliance des signes de la Passion et du sang féminin désigne aussi l'origine sexuelle de la crise. Il y a clairement dans la scarification une métaphore de l'union érotique¹⁵⁴.

Le corps scarifié de Marthe Mouret, qui rêve de devenir un corps stigmatisé, rappelle la marque, telle que Yvonne Verdier l'a analysée, qui signe le destin des jeunes filles : comme l'ethnologue l'explique, le Littré définit le mot « marquer » comme « premier jour des règles d'une femme ». Ainsi, poursuit-elle, « l'expression désigne clairement l'événement biologique, et les filles vont, cette année-là, "marquer" littéralement leur linge de leur sang¹⁵⁵. » Dans cette perspective, le rêve du retour en jeunesse (les plaisirs retrouvés d'une première communiant), la confection d'un trousseau pour l'abbé¹⁵⁶ et le rêve des stigmates dévoilent le désir d'une nubilité

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 1169.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 1170.

¹⁵⁴ À propos de Marie, dans *Lourdes*, Zola écrit qu'elle a un « lien qui lui nouait son sexe » (*Lourdes*, OC, t. VII, p. 212) et qu'elle est « frappée dans son sexe ». (*Ibid.*, p. 39, 273 et 296. L'expression revient à trois reprises dans le roman.) Bertrand Marquer a souligné que nombre de guérisons hystériques sont « associée[s] à une défloration salvatrice rétablissant les flux corporels ». (*Les Romans de la Salpêtrière*, op. cit., p. 172.) La conversion de Marie correspond d'ailleurs au jaillissement de la nubilité retardée.

¹⁵⁵ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, op. cit., p. 186.

¹⁵⁶ Nous l'avons vu : en brodant des mouchoirs au chiffre de l'abbé, elle s'assigne en quelque sorte une nouvelle identité, puisque, habituellement, le marquage du trousseau est le signe indélébile de

et d'une virginité pourtant disparues. La transfusion du sang théandrique en sang féminin pervertit le sens religieux de la souffrance expiatoire et somatise l'événement mystique. Au regard des représentations savantes, la stigmatisation a également un rapport aux menstruations. Selon Alfred Maury, le sang stigmatique est celui qui n'a pas été purgé par le cycle périodique naturel et habituel de la femme :

Il est à noter en effet que presque toutes les extatiques ont été dans un état de désordre physique qui ne permettait pas aux fonctions régulières de s'accomplir; les sécrétions, les pertes périodiques de sang étaient supprimées et prenaient, en certains cas, le cours des stigmates. Tous les médecins savent que la folie est aussi fréquemment déterminée par la même cause. Lorsqu'une émotion vive ou un effet physique a amené chez la femme la suppression des fonctions périodiques, toute l'économie est troublée¹⁵⁷.

Pour Jean-Pierre Albert, qui a consacré un livre au sang des mystiques, la stigmatisation, parce qu'elle est souvent cyclique, constitue à la fois « un substitut symbolique et une figure symétrique inverse¹⁵⁸ » de la menstruation : « il y a tout lieu de penser que le sang des stigmates a souvent remplacé réellement celui des menstrues. [...] [D]ans leurs épanchements sanguins, un rythme liturgique vient se substituer à la périodicité naturelle de la menstruation¹⁵⁹. » Le stigmaté parle alors du *fatum* biologique de la femme, il montre qu'au-delà des espérances mystiques d'une chair divinisée, elle reste marquée par son destin périodiquement réglé ou déréglé par le sang. La crucifixion fantasmée et les mutilations volontaires de Marthe Mouret dévoilent une destinée du sang. Ne sent-elle pas d'ailleurs des « épines » lui percer le crâne et ne cherche-t-elle pas les « trous » dans son corps par lesquels le sang a coulé? La symbolique de la perforation expose un fantasme de la marque, à la fois christique et féminin, de nature irréconciliable (le sang du premier est sacré, le second est impur). N'oublions pas que son rêve d'une résurrection est lié à une illusion de

l'identité féminine. Rappelons aussi, que la première communion, comme l'explique Yvonne Verdier, « donne le signal du début du marquage » (*Ibid.*, p. 190.)

¹⁵⁷ Alfred Maury, *La Magie et l'astrologie dans l'Antiquité et au Moyen Âge ou études sur les superstitions païennes qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours*, Didier, 1860, p. 394.

¹⁵⁸ Jean-Pierre Albert, *Le Sang et le ciel. Les Saintes mystiques dans le monde chrétien*, Aubier, coll. « Historique », 1997, p. 211.

¹⁵⁹ *Ibid.*

retour de sa jeunesse et de sa virginité. À cet égard, Marthe Mouret reproduit le cycle du sang (de la puberté et de la défloration). C'est son flux menstruel qui est aussi sublimé dans les stigmates. La mise en scène christique est une façon de dire autrement, dans une alliance du culturel et du biologique, le corps féminin. Dans l'œuvre zolienne, « la chair abîmée, explique Véronique Cnockaert, dit au-dehors ce qui se passe au-dedans. Elle extériorise subitement un désir devenu visible, une intimité qui ne sait plus se dire¹⁶⁰. » Le besoin de la lésion si présent chez Zola trouve ici un autre épanouissement. Au-delà de l'empreinte héréditaire et des signes de la passion, c'est surtout la spécificité de la féminité, la marque par excellence, celle du sang menstruel, que tente de retrouver Marthe Mouret.

Le Corps stigmatisé : désir et culpabilité

Les mutilations volontaires et le fantasme de crucifixion ont été analysés par la critique zolienne comme une incarnation substitutive de la relation toute particulière que Marthe Mouret entretient avec son confesseur. Ces actes succédanés, dotés d'un caractère évident d'érotisme et de sensualité, incarnent le rêve adultérin de la dévote qui, s'imaginant sentir une étreinte divine, aspire en fait à enlacer dans ses bras son représentant sur terre. Comme l'explique Éléonore Roy-Reverzy, l'identification de la dévote zolienne aux « souffrances du crucifié » s'avère une reproduction d'un « adultère sacré » puisque « Marthe parvient à recréer, dans sa folie, une relation substitutive avec l'abbé, en reproduisant les scènes de confessionnal, imaginant à la suite le bonheur que ses épreuves doivent lui avoir mérité, en accord avec le mystère chrétien¹⁶¹. » Après avoir assisté aux « cérémonies religieuses de la semaine sainte avec une grande ferveur¹⁶² », la dévote exprime un malaise corporel et sexuel – dérèglement du sang et du désir – qui, comme l'affirme Jean-Louis Cabanès, est « le

¹⁶⁰ Véronique Cnockaert, « Mémoire de peau », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, sous la dir. de V. Cnockaert, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 163.

¹⁶¹ Éléonore Roy-Reverzy, *La Mort d'Éros*, op. cit., p. 161.

¹⁶² *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1107.

signe visible, descriptible, énonçable d'un désordre spirituel¹⁶³ ». Ainsi, Faujas, sublimée par la dévote, remplace la figure du Christ. D'ailleurs, le portrait de Marthe, dont la chemise est déchirée, le corsage arraché et les cheveux dénoués, donne à lire, à travers le laisser-aller inhérent à la crise, l'érotisme d'un désir interdit¹⁶⁴. De même, son automutilation devient le signe d'une jouissance en mal d'incarnation : « la peau saignante d'écorchures, bleuie de coups¹⁶⁵ », les « cheveux dénoués¹⁶⁶ », une « épaule toute noire¹⁶⁷ », le genou écorché¹⁶⁸, la « face convulsée¹⁶⁹ » signalent, d'une part, l'osmose entre les effets de la folie et les *contrecoups* de la religion et, d'autre part, la composante sexuelle de la crise. La chair garde ainsi la trace de l'hallucination (la vision christique est incarnée) et l'inscription d'un désir pour le prêtre. La stigmatisation est au XIX^e siècle entourée d'une aura suspecte, pouvant être à la fois l'indice d'une sainteté et d'une perversion charnelle. Si, pour les saintes, la blessure est « l'expression extrême de l'amour que leur porte le Christ¹⁷⁰ », la mutilation volontaire de Marthe est alors, par un renversement de la signification mystique, l'expression d'un manque d'amour. Véritable pantomime sexuelle, le syndrome hystérique exhibe un corps désirant. De plus, la lutte imaginée qui a lieu dans la chambre à coucher se compare à une union charnelle : cris, soupirs, râle, alimentent la scène et suggèrent, selon Éléonore Roy-Reverzy, un « masochisme solitaire [qui] relève d'une tentative de recreation, dans l'isolement, des rapports conflictuels et

¹⁶³ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, t. II, Klincksieck, 1991, p. 618.

¹⁶⁴ La définition de la beauté zolienne proposée par Véronique Cnockaert rejoint le portrait de Marthe : « Pour éviter la fixité, Zola favorise dans chacun de ses détails portrographiques l'expression d'un certain désordre, l'inscription d'un tremblement dans le convenu. L'érotisation du fragment qui rejaillit sur l'ensemble de la figure passe par le débraillé : les déesses zoliennes ont souvent des cheveux en broussailles et des allures de batteuses de pavé. En effet, l'indompté, le négligé, le sale, suggèrent le délassement propre aux instants qui précèdent ou qui succèdent à l'union charnelle. » (« Du marbre et du chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre d'Émile Zola », *Études françaises*, « Zola, explorateur des marges », vol. 39, n° 2, 2003, p. 38.)

¹⁶⁵ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1109.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 1110.

¹⁷⁰ Jean-Pierre Albert, *Le Sang et le ciel*, op. cit., p. 208.

brutaux qu'entretiennent le prêtre et sa pénitente¹⁷¹.» L'érotisme des scènes d'automutilations permet un accomplissement substitutif d'une jouissance. Il s'agit bien de « noces divines » qui ont une teneur charnelle explicite. Le défaut de nourriture sexuelle et la confusion sur l'objet du désir (Faujas et non pas Dieu) apparaissent comme une des causes de la névrose religieuse. Si, au départ, Marthe ressent « une jouissance exquise¹⁷² » à l'approche de la foi parce que celle-ci la calme et la repose, elle en vient à éprouver « une jouissance active¹⁷³ », alimentée d'un « désir sans cesse renaissant¹⁷⁴ ». D'un état de quiétisme, impliquant une passivité de l'esprit et du corps qui se laissent bercer par les sensations du milieu, la pénitente a désormais une attitude plus dynamique, qui consiste à être en quête d'un bonheur inaccessible, nourri par la promesse d'une jouissance inconnue. Les appétits et les fièvres du corps sont à l'avant-scène, alors que le prêtre cherche justement à les éradiquer : ils prennent le dessus sur l'aventure mystique, qui est toujours ambiguë quant aux désirs charnels. Marthe devient, par les mutilations volontaires, un sujet actif.

La cérémonie du Vendredi saint et du jour de Pâques lui offre un langage symbolique qu'elle investit et qu'elle détourne pour incarner ses sentiments :

Quand le dernier cierge expira, que le mur d'ombre, en face d'elle, fut implacable et fermé, elle s'évanouit, les flancs serrés, la poitrine vide. Elle resta une heure pliée sur sa chaise, dans l'attitude de la prière, sans que les femmes agenouillées autour d'elle s'aperçussent de cette crise. L'église était déserte, lorsqu'elle revint à elle. Elle rêvait qu'on la battait de verges, que le sang coulait de ses membres; elle éprouvait à la tête de si intolérables douleurs qu'elle y portait les mains, comme pour arracher les épines dont elle sentait les pointes dans son crâne. Le soir, au dîner, elle fut singulière. L'ébranlement nerveux persistait; elle revoyait, en fermant les yeux, les âmes mourantes des cierges s'envolant dans le noir; elle examinait machinalement ses mains, cherchant les trous par lesquels son sang avait coulé. Toute la Passion saignait en elle¹⁷⁵.

¹⁷¹ Éléonore Roy-Reverzy, *La Mort d'Éros*, op. cit., p. 183.

¹⁷² *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1009.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 1065.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 1107.

Par une répétition infinie de la scène à l'église, qui était, au départ, l'imitation d'une représentation christique, Marthe s'enlise dans une forme de mise en abyme qui signale la folie¹⁷⁶. Ces scènes répétitives, en plus de l'inscrire comme sujet aliéné, contribuent à marquer dramatiquement la dégénérescence de la maladie et à souligner l'aspect théâtral de la folie lucide. En effet, les accès ont tous lieu dans un espace clos – la chambre ou le cabanon des Tulettes pour François – vers minuit¹⁷⁷ et elles sont comparées à un spectacle¹⁷⁸. La folie extatique, spectaculaire par ses moyens d'expression, s'impose comme la quintessence d'un art naturaliste qui cherche à rendre visible, non pas uniquement les symptômes, mais ce qui ne s'exprime que par une extériorisation corporelle, chorégraphique, convulsive. Spectacle expérimental, la bouffée hystérique préfigure l'aveu final qui dévoilera le désir interdit et la culpabilité de la dévote.

La double représentation de la scène de crucifiement scande et rythme la progression de la maladie de Marthe (et du récit)¹⁷⁹. En effet, le premier tableau relève de la rêverie extatique (« elle rêvait »), tandis que le second est une mise en corps du rêve mystique, s'incarnant dans la crise de folie : « Au milieu de la pièce, sur le carreau, Marthe gisait, haletante, la chemise déchirée, la peau saignante d'écorchures, bleue de coups¹⁸⁰. » La crise se répète deux jours plus tard :

¹⁷⁶ Comme l'explique Jean-Louis Cabanès, « l'hystérique [...] est victime de l'imaginaire collectif. Elle mime, sans le vouloir, des comportements que le christianisme a répertoriés comme autant de modèles qu'il convenait d'imiter. [...] Il [le fou ou l'hystérique] ne joue pas un rôle, il est tout entier aliéné à une image à laquelle il s'identifie. Mais par là-même, il offre un spectacle particulièrement significatif, une représentation d'une représentation; il devient l'image même des aliénations suscitées par l'imaginaire chrétien. » (*Le Corps et la maladie*, t. II, *op. cit.*, p. 629.)

¹⁷⁷ « Vers minuit, la maison dormait profondément, lorsque des cris se firent entendre au premier étage. » (*La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1106.) « Cette histoire d'un mari qui attendait minuit pour tomber sur sa femme avec un bâton [...] ». (*Ibid.*, p. 1113.) De plus, lorsque Mouret revient à la maison, pour finalement l'incendier, il arrive vers « minuit. » (*Ibid.*, p. 1191.)

¹⁷⁸ Zola utilise ce terme pour décrire la scène de crucifixion de Marthe : « Les femmes se précipitèrent dans la chambre, où le plus étrange des spectacles s'offrit à leurs yeux. » (*Ibid.*, p. 1109.) Et lorsque Marthe va voir son mari à l'asile, Olympe lui dit : « Un joli spectacle, et qui va vous égayer. » (*Ibid.*, p. 1178.)

¹⁷⁹ En fait, il s'agit d'une représentation qui se répète trois fois puisque François Mouret à l'asile mime les désordres de sa femme.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 1109.

La scène de l'avant-veille se renouvela [...]. Marthe, toute vêtue, pleurait à gros sanglots, allongée sur le ventre, se cognant la tête contre le pied du lit. Le corsage de sa robe semblait arraché; deux meurtrissures se voyaient sur son cou mis à nu. [...] Dès lors, de semblables scènes eurent lieu à des intervalles irréguliers¹⁸¹.

Non seulement le rêve d'une union divine s'actualise en tableau clinique, mais il se matérialise dans le corps stigmatisé de la dévote. C'est une des caractéristiques des hystériques que d'imprimer à leur physionomie les mouvements de leur psyché. Comme l'explique Huchard, elles « nous font assister pour ainsi dire à tout ce qu'elles voient, ce qu'elles sentent et ce qu'elles entendent¹⁸². » Dans ces conditions, les stigmates suppléent au langage de l'aveu ajourné par Faujas. Ils expriment ce que Marthe ne peut pas proférer. Selon Jean-Pierre Albert, « la stigmatisation se trouve investie d'une signification nuptiale et, partant, sexuelle¹⁸³. » Le désordre du corps extériorise alors le désir de l'autre. L'hystérique souffre d'un mal à dire, c'est pourquoi elle emprunte la voix charnelle pour communiquer ses rêves informulables. Éveillée au désir par les signifiants de la Passion, Marthe Mouret réclame, à son insu, dans ses accès, une accessibilité à la jouissance promise. N'implore-t-elle pas justement « l'amant qui se refusait à elle¹⁸⁴ »? Somatisant ses désirs dans les crises parce qu'ils ne trouvent aucune satisfaction, elle est aussi conditionnée par une autre forme d'idée fixe.

En effet, dans ce scénario imaginaire et dramatique où tout l'enfer de sa faute lui tourne dans la tête¹⁸⁵, elle croit fermement que son mari a l'intention de la violenter comme un bourreau vengeur :

Marthe, dont la raison chancelait, s'imagina que son mari voulait la battre : ce fut une idée fixe. Elle prétendait qu'il la guettait, qu'il attendait une occasion. Il n'osait pas, disait-elle, parce qu'il ne la trouvait jamais seule; la nuit, il avait peur qu'elle ne criât, qu'elle n'appelât à son secours¹⁸⁶.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 1111. Nous soulignons.

¹⁸² Henri Huchard, *Traité des névroses*, op. cit., p. 942.

¹⁸³ Jean-Pierre Albert, *Le Sang et le ciel*, op. cit., p. 209.

¹⁸⁴ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1169.

¹⁸⁵ Elle avoue à Faujas que « tout l'enfer [lui] tournait dans la tête » lors de ses crises. (*Ibid.*, p. 1175.)

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 1106.

Cette idée fixe précède les cérémonies de la semaine sainte qui la mettent en agonie et durant lesquelles elle rêve, non sans signification, « qu'on la battait de verges, que le sang coulait de ses membres¹⁸⁷ ». Qui bat qui ici? Peut-elle vraiment désirer être *remarquée* par Mouret, qui est, à ce moment, entièrement dévirilisé et dépossédé de son rôle d'époux? Le mari n'est qu'une figure de substitution de la même manière que le rêve christique nourrit l'idée fixe de la punition. Enfin, Marthe accomplit ce fantasme de molestation dans ses grandes crises qui sont l'actualisation d'un désir d'être châtiée par Faujas : « elle s'est réveillée en sursaut; elle a étendu les bras en poussant un cri, elle s'est mise à se taper le front avec les poings, à se déchirer le corps avec les ongles¹⁸⁸. » Animée par une culpabilité *ravageante* qui trouve dans les accès une voie d'expression, elle se punit pour une faute. Mais laquelle? Mouret donne une ébauche de réponse, puisqu'il affirme que « c'est depuis que les enfants sont partis qu'elle est malade¹⁸⁹ ». Elle a laissé partir sa descendance pour être une « femme du dehors », comme nous l'avons déjà dit, et ultimement pour aimer en toute liberté le prêtre. La faute de Marthe a donc une double nature. La première est de l'ordre d'un désir interdit de la part d'une femme mariée et dévote pour un prêtre. La seconde est le crime d'avoir abandonné sa famille pour lui, qui est le résultat direct de son fantasme de virginité. Pour se donner entièrement à l'autre, il faut effacer le passé et les imprégnations, lavage symbolique difficilement réalisable dans un cycle romanesque fondé sur la tare et la souillure. En ce sens, les mortifications et les automutilations sont une manière pour elle de s'approprier de nouvelles marques. En même temps qu'elle rêve d'une virginité pour s'offrir à Faujas et d'un effacement de l'origine (n'a-t-elle pas peur de devenir folle comme son aïeule?), elle est aussi animée par fantasme de la marque qui est à la fois signe de son insatisfaction et expression de son désir. Les scarifications disent simultanément un désir de possession (dimension

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 1107.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 1110.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 1135.

érotique) et de destruction (dimension punitive : elle est bourreau, elle se châtie pour un crime).

« J'ai péché pour vous¹⁹⁰ », dit-elle à Faujas, dans une scène de confession qui relève tout autant d'une réclamation d'un salut que d'un appel au désir de l'autre. Elle tente d'obtenir une absolution pour le crime qu'elle a commis :

Non, je suis damnée à présent. Jamais je n'aimerai plus la maison. Et si les enfants venaient, ils demanderaient leur père... Ah! tenez, c'est cela qui m'étouffe... Je ne serai pardonnée que lorsque j'aurai dit mon crime à un prêtre. [...] Je suis coupable. C'est pourquoi la face de Dieu se détourne de moi¹⁹¹.

Elle est coupable, car elle n'a pas avoué que le sujet des crises, c'était elle, et ce silence a conduit son mari à l'asile. L'aveu de ce délit est énoncé dans un régime discursif de la confession religieuse, donc dans le langage de Faujas. Or, après, surgit une deuxième confession, un « je vous aime » qui constitue un aveu d'autant plus puissant qu'il explique le crime qui a causé la fermeture du ciel. Dans cet aveu d'amour, la pénitente change de registre énonciatif. « Perdant conscience », oubliant le rituel pénitentiel, les convenances et les autocontraintes, elle se fait « familière » et elle le nomme par son prénom : « Ovide¹⁹² ». Ce « Ovide » marque un changement dans l'énonciation, souligne la tonalité intime et secrète de l'aveu d'amour et signale l'apogée de la quête du désir. Ce qu'elle lui dit, c'est que l'union divine était pour elle un substitut et que le succédané n'est plus fonctionnel, que le symbolique n'opère plus : il lui faut désormais autre chose, quelque chose d'incarné (d'où l'identification au corps souffrant et douloureux du Christ).

Le texte zolien réfléchit ici un savoir autre, *impensé* par la psychiatrie, qui est celui du remords, ou en termes plus psychanalytiques du « déni de culpabilité ». La repentance de Marthe est d'ailleurs prévue dès l'ébauche : « les remords donnés par la religion elle-même; la confession à Faujas qui ne peut calmer Marthe¹⁹³ ». Après la séquestration arbitraire, elle ne cesse d'halluciner son mari, prise d'une « horreur

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 1175.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 1174.

¹⁹² *Ibid.*, p. 1176.

¹⁹³ Dossier préparatoire de *La Conquête de Plassans*, NAF 10280, f° 32; *FRM*, t. I, p. 52.

muette », « les poings sur la bouche, pour ne pas crier¹⁹⁴ ». C'est l'aveu de sa propre folie qu'elle retient ici, c'est l'aveu aussi de son crime, qui est bien celui d'avoir laissé partir son mari pour l'asile. D'ailleurs, Mouret incarne le remords dans ce roman¹⁹⁵, tout comme Camille dans *Thérèse Raquin*. Personnifié par la psyché de sa femme, il hante ses nuits solitaires : « Lui, on l'a emmené. J'ai laissé faire. Je ne savais plus. Mais, depuis ce temps, je ne peux fermer les yeux, sans le voir, là. C'est ce qui me rend singulière, ce qui me cloue pendant des heures à la même place, les yeux ouverts¹⁹⁶... » Chez Zola, le remords déclenche souvent l'hallucination. Or, cette perception sans objet prend la forme d'un revenant puisque Rose doit coucher à côté de Marthe la nuit pour la rassurer et pour vérifier « sous les meubles¹⁹⁷ » que Mouret n'y est pas. Comme le dit la bonne, c'est « monsieur qui la tourmente¹⁹⁸ ». C'est l'éviction de son mari (son crime) qui l'étouffe¹⁹⁹. Les remords de Marthe s'apparentent à ceux de Thérèse et de Laurent, qui, eux aussi, voient apparaître un revenant la nuit dans leur chambre à coucher. Ces remords physiologiques²⁰⁰ sont une somatisation de la culpabilité, ou en termes plus zoliens, ils incarnent une révolte du corps, un inconscient physique, dont les causes psychiques sont liées à une culpabilité insu.

Clairement, le texte s'éloigne du document médical et des savoirs institués par les théories sur l'hystérie pour exprimer un discours polyphonique sur la folie désignée tout autant dans sa dimension clinique que culturelle. En effet, l'hallucination comme revenant et remords relève synchroniquement d'un discours psychiatrique (les médecins pensent, à l'époque, le fantôme comme une

¹⁹⁴ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1156.

¹⁹⁵ Déjà, avant sa séquestration asilaire, il « rôde » autour de Marthe « pareil à un remords. » (*Ibid.*, p. 1082.)

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 1175.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 1156.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Elle dit à Faujas : « Et si les enfants venaient, ils demanderaient leur père... Ah! tenez, c'est cela qui m'étouffe... Je ne serai pardonnée que lorsque j'aurai dit mon crime à un prêtre. » (*Ibid.*, p. 1174.)

²⁰⁰ Dans *Thérèse Raquin*, Zola utilise l'expression « remords physiques » (*Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 614.)

hallucination²⁰¹), d'un discours en germe qui est celui de l'inconscient et du déni, et d'un système culturel qui se rattache à une croyance ancienne voulant que lorsqu'un veuf ou une veuve se remarie, le défunt jaloux et possessif vienne « tirer par les pieds » les nouveaux mariés²⁰². Marthe croit justement que son mari disparu vient la hanter et surtout qu'il « vient lui tirer les pieds, la nuit²⁰³ ». L'expression revient à quelques reprises dans l'œuvre zolienne²⁰⁴. Dans *La Joie de vivre*, le fantôme de Schopenhauer qui possède littéralement les sombres pensées de Lazare apparaît à Pauline, sa première fiancée, et lui tire les pieds : « Ah! je ne t'ai pas dit? annonce Pauline à Lazare, j'ai rêvé que ton Schopenhauer apprenait notre mariage dans l'autre monde, et qu'il revenait la nuit nous tirer par les pieds. ²⁰⁵ » Non seulement la jeune fille ne se mariera pas avec Lazare, mais celui-ci n'est pas veuf. Zola se réapproprie l'imaginaire folklorique du revenant pour évoquer un apostolat symbolique entre Lazare et le philosophe. Schopenhauer est-il jaloux? Possédé par le « vieux²⁰⁶ » – c'est le surnom qu'il lui donne –, Lazare appartient bien au spectre du philosophe qui l'a initié au pessimisme. Parce qu'il a, métaphoriquement, calligraphié d'une encre permanente l'esprit du jeune homme, Schopenhauer est bien l'ultime rival de Pauline et, plus tard, de Louise, de la même manière que les femmes peintes sont les adversaires de Christine dans *L'Œuvre* : « ayant tué la peinture, heureuse d'être sans rivale, [Christine] prolongeait ses noces²⁰⁷. » Pour étreindre le névrosé, le conjoint doit mettre à mort l'idée fixe. Or, ce sont justement les figures obsédantes qui s'incarnent dans l'hallucination ou dans l'apparition : monomanie schopenhauerienne de la mort pour Lazare, obsession d'un idéal pictural pour Claude, hantise du noyé pour Laurent et Thérèse, et remords liés au mari évincé de sa maison pour Marthe

²⁰¹ Voir sur cette question le chapitre II de la partie III.

²⁰² Van Gennep, *Le Folklore français. Du Berceau à la tombe, cycle de Carnaval-Carême et de Pâques*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1998, p. 533.

²⁰³ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1159.

²⁰⁴ Nous reprenons quelques éléments de notre article : « Les Fantômes nuptiaux chez Zola », *Romantisme*, n° 149, 3^e trimestre, 2010, p. 97-110.

²⁰⁵ *La Joie de vivre*, p. 887.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 1057.

²⁰⁷ *L'Œuvre*, Pl., t. IV, p. 148.

Mouret. Dans *Thérèse Raquin*, les deux meurtriers s'imaginent, tout comme Pauline, « que le noyé les tirait par les pieds et imprimait au lit de violentes secousses²⁰⁸. » Si « leur victime ressuscit[e] pour glacer leur couche²⁰⁹ », c'est que « Thérèse n'était pas veuve, Laurent se trouvait être l'époux d'une femme qui avait déjà pour mari un noyé²¹⁰. » Comme le met en lumière l'ethnologue Arnold Van Gennep, dans certains pays, le remariage d'une veuve est interdit en vertu du « principe de propriété du mari sur la femme²¹¹ » et des besoins sexuels du trépassé qui « persistent après la mort, dans l'Au-Delà²¹² ». Jean-Claude Schmitt affirme lui aussi que « le mari défunt hante la chambre conjugale [...] ou même pénètre dans le lit et se couche sur sa femme à la manière d'un incube²¹³ ». Westermarck, dans son *Histoire du mariage*, explique, à son tour, que, dans certaines tribus primitives, « la veuve n'est pas seulement polluée par la contagion de la mort, elle est aussi hantée par son mari défunt, qui surveille jalousement sa conduite et se tient prêt à la punir si elle oublie les devoirs auxquels il la juge toujours encore soumise envers lui²¹⁴. » Zola n'écrit-il pas à propos de Camille qu'il vient se coucher dans le lit parce qu'il veut empêcher les amants de s'étreindre et parce qu'il est jaloux²¹⁵? Le mort charivarise le remariage de sa veuve en faisant sentir sa présence et sa primauté. En régime zolien, on le sait, le premier amant marque le corps de sa dulcinée par un procédé d'imprégnation. Dans *La Conquête de Plassans*, Marthe est symboliquement veuve, puisque son mari est enfermé à l'asile (mort sociale) et sa famille est envoyée à l'extérieur du domicile familial. Le rêve d'une virginité retrouvée, qui est anachronique et qui ferait d'elle une femme bonne à aimer, parachève ce nouveau statut social de veuve. D'ailleurs,

²⁰⁸ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 618. Aussi : « Crois-tu que ton premier mari va venir te tirer par les pieds, parce que je suis couché avec toi... » (*Ibid.*, p. 617.)

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 617.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Van Gennep, *Le Folklore français*, op. cit., p. 533.

²¹² *Ibid.*

²¹³ Jean-Claude Schmitt, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, NRF-Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », Paris, 1994, p. 214.

²¹⁴ Edward Westermarck, *Histoire du mariage*, t. II, Mercure de France, Paris, 1935, p. 60.

²¹⁵ « Il pensait alors que le noyé venait se coucher entre eux, pour les empêcher de s'étreindre. Il finit par comprendre que le noyé était jaloux. » (*Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 616.)

avant même la séquestration arbitraire, son mari est constamment décrit par une isotopie de la mort : « la bonne disait qu'il faisait le mort, ce qui épouvantait tout le quartier. Au marché, on croyait fermement qu'il cachait une bière, dans laquelle il s'étendait tout de son long²¹⁶. » Mouret est un revenant : son exil à l'asile le rejette dans un autre monde (la séquestration arbitraire passe par une mise à mort symbolique et sociale) dont il reviendra pour assassiner ceux qui l'ont évincer. La croyance au retour du disparu souligne alors tout à la fois la culpabilité, la folie et le désir d'une autre union condamnée par le revenant.

La Conquête de Plassans est un roman du nouage et du défilage des alliances (politiques et familiales). La relation de Marthe et de Faujas est fondée sur une promesse, celle d'une grâce divine, qui sera non tenue et qui déliera les liens de cette union sublimée. Le récit est aussi celui de l'éloignement de Marthe et de François, devenus, l'un et l'autre, étrangers à leur mariage et à leur maison. Ces alliances nouées et dénouées trouvent dans la folie un lieu d'actualisation et de réunion. En effet, si Zola récupère l'idée de la contagion morbide formulée par Ulysse Trélat dans son ouvrage sur la folie lucide²¹⁷ en créant une crise mimétique par François à l'asile des Tulettes, il souligne surtout que la folie est une façon pathologique de s'appropriier l'être aimé. Marthe, dans ces bouffées délirantes, croit enfin étreindre son rêve caressé d'une « union toute divine²¹⁸ » – entendons plutôt entièrement charnelle – avec son dieu-Faujas. De la même manière, François, réduit au silence dans sa maison, exclu de sa vie familiale, usurpe, bien malgré lui, la folie de sa bien-

²¹⁶ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1122. Ou encore : « il s'amuse à faire le mort, tout seul » (*Ibid.*, p. 1097.)

²¹⁷ Ulysse Trélat, dans son ouvrage sur la folie lucide, n'hésite pas à affirmer que les aliénés ne devraient pas se marier et qu'ils devraient être sous « tutelle » (*La Folie lucide, étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société*, Delhahaye, 1861, p. 326), car ils sont un danger pour les biens-portants : « Un grand nombre d'aliénés vivant au milieu de nous, se mêlent à nos actes, à nos intérêts, à nos affections, les compromettent, les troublent ou les détruisent. Des esprits malades exercent une profonde et préjudiciable influence sur les esprits sains. » (*Ibid.*, p. 6.) Pour Trélat, les aliénés « répandent autour d'eux le malheur [...] Ce sont des êtres souffrants qu'on doit secourir, mais du contact et de l'influence desquels il faut se défier et se préserver. » (*Ibid.*, p. 318.)

²¹⁸ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1176.

aimée. Il reproduit, non plus les souffrances du crucifié, mais bien les accès hystériques de sa femme :

Alors, ce fut une épouvantable scène : il se tordait comme un ver, se bleuissait la face à coups de poing, s'arrachait la peau avec les ongles. Bientôt il se trouva à demi nu, les vêtements en lambeaux, écrasé, meurtri, râlant. [...] Marthe était clouée. Elle se reconnaissait par terre; elle se jetait *ainsi* sur le carreau, dans la chambre, s'égratignait *ainsi*, se battait *ainsi*. Et jusqu'à sa voix qu'elle retrouvait; Mouret avait exactement son rôle. C'était elle qui avait fait ce misérable²¹⁹.

La folie est un étrange miroir qui permet de se voir dans l'autre; en cela, elle incorpore l'autre désiré en soi et projette de soi sur l'autre : la répétition de l'adverbe « ainsi » inscrit textuellement le dédoublement. Curieusement, la maladie devient unificatrice, en ce qu'elle autorise l'imitation de l'objet aimé²²⁰. Elle entraîne la fusion impossible et improbable de deux univers distincts et éloignés (le sacré et le charnel, le sang théandrique et menstruel, le féminin et le masculin). Le fou pour autrui – il est considéré par la communauté de Plassans comme un aliéné²²¹ – est réellement devenu fou, mais, dans ce surgissement soudain d'une démente mimétique, François a retrouvé sa femme. La folie est alors un acte de communion qui permet de combler le manque et l'absence de l'autre. Marthe lui a insufflé son délire, et il lui renvoie, en miroir, sa propre image et sa propre voix. En le féminisant par des tâches domestiques, en le rejetant en marge de la maison familiale, en éloignant sa descendance, en gardant le silence sur sa folie, Marthe a contribué à la séquestration arbitraire de son mari. La folle, aidée de la collectivité qui n'a pas hésité à le charivariiser et à l'exclure de la sociabilité villageoise, a bel et bien « fait » le fou : elle a « fabriqué » une destinée déviée. Dans cette perspective, François apparaît comme un hystérique²²² : ne convertit-il pas justement en spectacle les hallucinations

²¹⁹ *Ibid.*, p. 1183. Nous soulignons.

²²⁰ On retrouve le même processus dans *L'Assommoir* où Gervaise s'incorpore la folie de son mari, Coupeau.

²²¹ Voir à ce sujet le chapitre I de la partie II, plus particulièrement : « Séquestration arbitraire et charivari dans *La Conquête de Plassans* »

²²² À partir des conceptions populaires de l'hystérie, que nous avons détaillées précédemment, François manifeste effectivement plusieurs points de convergence avec l'hystérique. Homme du

de sa femme? La dimension imitative et répétitive de l'hystérie atteint ici son apogée : François est un double pathologique de la névrose de Marthe. Il a non seulement intériorisé sa posture hystérique, mais il se transforme en hypotypose de ses représentations mentales. Et celle-ci n'a d'autre choix que de fuir devant cette vision incarnée de sa psyché, comme une autoscopie devenue beaucoup trop réelle.

Paradigme du rêve et de l'extase : la rêveuse éveillée

Pour l'écrivain des *Rougon-Macquart*, l'adoration inspirée torture la chair²²³, fait naître des désirs sensuels, prépare le terrain à l'hystérie et participe à la création de névroses. Véritable foyer de culture de la folie, les pratiques sacrées et rituelles sont particulièrement néfastes pour les femmes sensibles. Engendrant des hallucinations, la croyance aveugle plus qu'elle illumine. Selon plusieurs psychiatres et psychologues du XIX^e siècle, la démarche mystique met sur la voie de la maladie mentale²²⁴, qui relève, comme l'a analysé Jean-Louis Cabanès, d'un « trouble de la représentation²²⁵ » fondé sur une transposition littérale des métaphores religieuses. Nous avons vu qu'elle générerait aussi une sublimation du sang menstruel et du désir chez Marthe Mouret, par un procédé d'identification au symbole christique et d'incorporation des souffrances du supplicié. Dans ces conditions, la spiritualité aux accents hystériques emprisonne dans une quête de l'inaccessible qui oblitère les

dehors (on ne sait jamais trop où il va ni ce qu'il fait), Mouret constitue au regard de la communauté de Plassans l'homme en marge d'un point de vue politique, surtout. Il a des tendances mélancoliques et maniaques (son désir d'ordre et de propreté). De plus, lorsqu'il est exclu de sa propre maison, il devient le paria de la ville. Il est même la proie d'un charivari soulignant l'exclusion du groupe. Notons que Charcot commence à étudier l'hystérie masculine à partir de 1878, soit quatre ans après la publication de *La Conquête de Plassans*. Cependant, il ne faut pas attendre Charcot pour penser l'homme hystérique. Pensons à Baudelaire et Flaubert qui, tous deux, se disent « hystériques ». (Voir Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérique*, *op. cit.*, p. 94-95; sur l'hystérie masculine, p. 147 et les suivantes.)

²²³ « Quand une croyance ne divinise pas la chair, elle la torture, et les monstruosité arrivent aussitôt, sous l'aiguillon du sexe. » (« De la Moralité dans la littérature », *OC*, t. XII, p. 500.)

²²⁴ Voir Alfred Maury, « Les Mystiques extatiques et les stigmatisés », *Annales médico-psychologiques*, n° 1, 1855, p. 181-252. Il écrit notamment que le « mystique extatique est un halluciné. » (p. 182.) Voir aussi *Le Sommeil et les rêves*, où il approfondit le lien entre l'état extatique, les troubles de la sensibilité et le rêve (plus particulièrement, p. 239-252.)

²²⁵ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie*, t. II, *op. cit.*, p. 625.

perceptions, transforme les sensations, et, surtout, déforme le rapport au réel. Dans la logique zolienne, l'extase ne renvoie pas à une exhibition de l'âme. Au contraire, la pâmoison mystique, complètement sécularisée, dévoile et reproduit les désirs du corps : elle se réfère à la folie. Dès 1868, dans son compte rendu de *La Physiologie des passions* de Letourneau, l'écrivain associe la dévotion à une sexualité déplacée et ambivalente :

Je me contenterai de signaler le chapitre qu'il a consacré à l'extase. Lorsque la passion a détraqué le cerveau, elle devient de la folie. Écoutez sainte Thérèse parler de Dieu. Je ne connais pas de langage plus impudique. [...] Une femme qui a jeté de pareils cris de volupté connaît les déchirements et les joies de la chair. C'est la passion humaine transportée dans le rêve, c'est l'hallucination d'une vierge ardente qui contente ses désirs en serrant un fantôme entre ses bras. Je ne sais pas de spectacle plus étrange ni plus curieux pour un savant²²⁶.

À cette époque où il commence la rédaction des *Rougon-Macquart*, Zola ancre déjà les phénomènes dévotionnels dans le domaine médical et intègre la dimension spectaculaire de l'hystérisation du corps désirant. La terminologie savante qu'il utilise met l'accent sur le détraquement morbide de nature érotique qui se produit dans l'extase. C'est sa sexualité que l'hystérique divulgue et reproduit dans sa passion. Traversée par un imaginaire de l'union divine, la mystique côtoie, non sans risque, l'hérésie et l'hystérie.

Le romancier s'intéresse plus particulièrement à la paralysie de la volonté qu'illustre l'invasion du rêve dans l'état de veille et l'assujettissement de la femme par la découverte des plaisirs religieux. D'où, dans les romans sur les névroses féminines, la présence du sommeil dans les cas de dévotion hystérique qui marque le passage vers un au-delà de la réalité et qui éclaire la dépossession du pouvoir d'agir. Nous verrons que l'hystérique ressemble parfois à la somnambule : toutes deux assujetties à un maître dictant leurs faits et gestes, elles révèlent la dualité de leur moi, ou le dédoublement de leur personnalité, elles plongent un regard introspectif et

²²⁶ « Livres d'aujourd'hui et de demain », *Le Globe*, 23 janvier 1868; OC, t. X, p. 724.

auscultatoire dans les profondeurs de leur corps et elles dévoilent l'interaction de l'esprit sur le physique.

Dans *La Conquête de Plassans*, Zola réactualise explicitement les phénomènes d'influences délétères analysés par Michelet dans son ouvrage sur *Le Prêtre, la femme et la famille* : il retient notamment, nous l'avons vu, l'idée de la religion comme une « doctrine de sommeil et d'anéantissement moral²²⁷ » et de la pratique de la confession comme un « gouvernement des âmes²²⁸ ». Le roman est, dans ces conditions, structuré selon une alternance entre états de rêve et de veille, qui rend compte d'une dissolution volitive occasionnée par la domination spirituelle du prêtre sur sa pénitente. En effet, l'écrivain revient à plusieurs reprises sur le fait que Marthe Mouret vit dans le rêve : « elle s'éveilla comme d'un rêve²²⁹ » ; « Cela la tranquillisa, l'autorisa à s'enfoncer plus avant dans son rêve²³⁰ » ; « Elle sortait comme d'un sommeil extatique, les paupières battantes²³¹ » ; « Ils se rapprochèrent, examinant Marthe, qui, la face convulsée, semblait sortir d'un rêve²³². » Le point de départ de l'onirisme est la contemplation, celle de l'église où la dévote cherche à trouver le repos. Zola articule, dans *La Conquête de Plassans*, de manière emblématique le rapport entre les activités oniriques et la dévotion : « elle glissait à la dévotion, lentement, sans secousse; elle s'y berçait, s'y endormait²³³. » Il constate que la croyance engendre l'illusion d'un autre monde. De même, dans *Lourdes*, la jeune Bernadette s'enfonce, elle aussi, dans un état somnambulique :

Et l'enfant, dans la somnolence qui l'envahissait, devait voir se lever la vision mystique de ces images violemment colorées, le sang couler des plaies, les auréoles flamboyer [...]. Pendant des mois, elle vécut de la sorte ses soirées, dans ce demi-sommeil, en face de l'autel vague et somptueux, dans ce

²²⁷ Jules Michelet, *Le Prêtre, la femme et la famille*, Calmann-Lévy, [s. d.], p. 184.

²²⁸ *Ibid.* Nous l'avons vu au chapitre précédent.

²²⁹ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1011.

²³⁰ *Ibid.*, p. 1042.

²³¹ *Ibid.*, p. 1063.

²³² *Ibid.*, p. 1110.

²³³ *Ibid.*, p. 1009.

commencement de rêve divin qu'elle emportait, pour l'achever au lit, dormant sans un souffle, sous la garde de son bon ange²³⁴.

État liminaire, oscillant entre la veille et l'endormissement, la rêverie extatique est le premier pas dans l'univers des hallucinations. D'ailleurs, lorsqu'elle voit pour la première fois la Vierge, Bernadette se demande si l'apparition n'est pas « la continuation de quelque songe oublié²³⁵ ». La vision est le produit d'un « rêve inconscient²³⁶ » et de l'imagination exaltée de la jeune fille. L'extase de Marie de Guersaint, qui ultimement parviendra à guérir son hystérie, est également décrite à partir d'un paradigme somnambulique : « Sa tête réduite, affinée, avait pris une expression de rêve [...] comme si elle eût dormi au fond d'une pensée fixe, en attendant que la secousse du bonheur attendu l'éveillât. Elle était absente d'elle-même [...] »²³⁷. Le va-et-vient, dans ces deux romans, entre les motifs du rêve et du ravissement de l'âme (Zola parle de « sommeil extatique » dans *La Conquête de Plassans*²³⁸) rappelle l'ambiguïté de ces états durant lesquelles les activités intellectuelles de l'esprit sont suspendues²³⁹.

L'écrivain conçoit le fantasme mystique comme un abandon des forces volitives et une dépossession de soi. Parce qu'elle est « absorbée dans l'idée fixe²⁴⁰ », l'extatique vit dans l'hallucination contemplative. Sujet passif, elle est dominée par ses visions et son imagination. Zola développe l'idée d'une hystérie comme maladie

²³⁴ *Lourdes*, OC, t. VII, p. 83.

²³⁵ *Ibid.*, p. 87.

²³⁶ *Ibid.*, p. 88.

²³⁷ *Ibid.*, p. 273.

²³⁸ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1063.

²³⁹ Les Goncourt insistent aussi sur l'analogie entre le rêve et la dévotion. Dans *Sœur Philomène*, plus particulièrement, l'extase est vécue sur le mode du rêve et de la somnolence : « Elle demeurerait presque somnolente, s'abandonnant, avec une volupté secrète, aux songes [...] et quand, à la fin du dernier office, le remuement des chaises la tirait de cet engourdissement, elle en sortait comme une personne brusquement éveillée sort d'un rêve. » (Du Lérot, coll. « D'après nature », 1996, p. 49.) Après avoir détaillé les modifications physiologiques qui transforment Philomène au contact de la dévotion, les romanciers mettent l'accent sur la métamorphose psychologique qui relève d'une aboulie : « Elle se laissait aller involontairement à une espèce de somnolence qui endormait, dans un balancement sans secousse, la volonté de ses pensées et de ses sens. » (*Ibid.*, p. 51.)

²⁴⁰ *Lourdes*, OC, t. VII, p. 245.

de la volonté qu'il détaille, plus particulièrement dans *Lourdes*. En effet, à propos de Bernadette, il écrit qu'elle n'a

plus de volonté propre, envahie par son rêve, possédée à ce point par lui, dans le milieu étroit et spécial où elle vivait, qu'elle le continuait même éveillée, qu'elle l'acceptait comme la seule réalité indiscutable, prête à la confesser au prix de son sang, la répétant sans fin et s'y obtenant, avec des détails invariables. Elle ne mentait pas, car elle ne savait pas, ne pouvait pas savoir, ne voulait pas vouloir autre chose²⁴¹.

Dans le dossier préparatoire de ce premier roman des *Trois Villes*, il insiste sur la corrélation entre la rêverie, l'hystérie et la psychasthénie : « manque de volonté surtout, ne peut pas vouloir se dégager de ce rêve. *Les hystériques ne savent pas, ne peuvent pas, ne veulent pas vouloir*²⁴². » Le songe et l'aboulie sont alors les symptômes liminaux d'un détraquement hystérique. Cette conception de l'esprit rêvant comme automatique trouve des correspondances dans les théories sur le rêve, contemporaines à l'écrivain, qu'élabore notamment Alfred Maury, dans son ouvrage *Le Sommeil et les rêves*. Les visions oniriques, parce qu'elles sont entièrement régies par des phénomènes involontaires de la psyché, recréent et reproduisent les inclinations naturelles qui animent l'individu : « les visions qui se déroulent devant ma pensée et qui constituent le rêve me sont suggérées par les incitations que je ressens et que ma volonté absente ne cherche pas à refouler²⁴³. » Dans le songe, poursuit-il, « l'association des idées ne se fait plus sous l'empire de la volonté, et toutes les notions de l'intelligence se présentent confondues ou confuses; les facultés intellectuelles sont donc en réalité momentanément troublées²⁴⁴ », ce qui permet une

²⁴¹ *Ibid.*, p. 91.

²⁴² Dossier préparatoire de *Lourdes*, Ms 1590 (1455), f° 302. L'écrivain reprend, en la copiant quasiment mot à mot, l'affirmation de Henri Huchard : « Les hystériques s'agitent, et les passions les mènent. Toutes les diverses modalités de leur caractère, de leur état mental, peuvent presque se résumer dans ces mots : elles ne savent pas, elle ne peuvent pas, elles ne veulent pas vouloir. C'est bien, en effet, parce que leur volonté est toujours chancelante ou défaillante, c'est parce qu'elle est sans cesse dans un état d'équilibre instable, c'est parce qu'elle tourne au moindre vent comme la girouette sur nos toits, c'est pour toutes ces raisons que les hystériques ont cette mobilité, cette inconstance et cette mutabilité dans leurs désirs, dans leurs idées et leurs affections. » (Henri Huchard, *Traité des névroses*, *op. cit.*, p. 971.)

²⁴³ Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, *op. cit.*, p. 91.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

libre circulation des symboles et des images. La magnifique expression « sommeil de [l]a volonté²⁴⁵ » que Zola formule à propos de Marthe Mouret inscrit clairement l'activité onirique dans le domaine de l'aboulie et de la déraison.

C'est que l'extase partage avec le rêve une nosologie et un paradigme de l'âme endormie, voire cataleptique. « Dans l'extase, on rêve comme dans le sommeil », écrit Alexandre Bertrand, spécialiste du somnambulisme au XIX^e siècle²⁴⁶. Faisant, lui aussi, de la transe mystique un analogon du sommeil, Alfred Maury souligne que cet état, pour lui, pathologique, génère de fausses croyances et trompe les sens. Dès lors, le ravissement de l'âme s'apparente à des hallucinations hypnagogiques : « L'esprit de l'extatique ne réfléchit pas, il ne fait que contempler [...]. Il croit voir, il croit entendre, il croit sentir ce que lui fournissent ses propres souvenirs ou ses propres idées. Et en cela, l'extatique est dans le même état que le rêveur²⁴⁷. » Absorbé par ses visions, l'extatique est en déficit du réel et du monde extérieur parce que ses sens et sa volonté sont ankylosés. Marthe Mouret ressent d'ailleurs « comme une sensation de repos suprême, d'oubli des tracasseries du monde, d'anéantissement de tout son être dans la paix de la terre²⁴⁸ ». Caractérisé par une perte de repères spatio-temporels, ce rêve éveillé, que Zola définit comme « un évanouissement exquis [...] duquel elle sentait son être se fondre et mourir²⁴⁹ », s'avère aussi l'incarnation d'un *en dehors* de la conscience dans lequel les sensations sont aiguës, voire déformées : « Les légers bruits qui roulaient sous la voûte, la chute d'une chaise, le pas attardé d'une dévote l'attendrissaient, prenaient une sonorité musicale qui la charmait jusqu'au cœur²⁵⁰. » Forme d'hallucinations hypnagogiques, ce sommeil particulier « dans lequel elle continuait de voir et

²⁴⁵ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 994.

²⁴⁶ Alexandre Bertrand, « Sur l'état d'extase », *Le Globe*, 28 mai 1825, p. 491; cité par Tony James, *Vies secondes*, op. cit., p. 48.

²⁴⁷ Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, op. cit., p. 236.

²⁴⁸ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 990.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 994-995.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 994.

d'entendre, mais d'une façon très douce²⁵¹ » rappelle les phénomènes somnambuliques où les perceptions du réel sont altérées²⁵². Contemplative, l'hystérique mystique n'est occupée que par ses idées chimériques. D'où les visions qui surgissent dans ses contemplations : « elle reste là, à regarder devant elle, d'un air effrayé, comme si elle voyait des choses abominables²⁵³... » Tant Bertrand que Maury affirment que l'extase est d'ailleurs un fait analogue au somnambulisme, à la différence que la première est une expérience éveillée, le second relève de l'endormissement.

Zola est fasciné par ces phénomènes insolites. Impressionné par sa lecture des *Trésors du château de Crèvecoeur, épisode de l'affaire Frigard*, écrite par J. Baïssas, il raconte, dans une chronique des « Livres d'aujourd'hui et de demain » datant du 23 janvier 1868, comment il a été « empoigné » par l'histoire de la somnambule Léonie. Ce qui retient particulièrement son intérêt, c'est le détraquement de « la machine nerveuse » qui enferme la magnétisée dans « une sorte de sommeil éternel »²⁵⁴. En comparant Léonie à sainte Thérèse, qui vit autrement, mais de façon tout autant malade, dans le rêve, l'écrivain unit, avec perspicacité, l'extase et le somnambulisme comme partie intégrante d'une même pathologie : « Léonie n'est-elle point une sœur de sainte Thérèse? L'une voyait Dieu et sentait les caresses de l'Esprit glisser sur ses épaules nues; l'autre voyait le trésor de Crèvecoeur, le touchait, plongeait ses mains frémissantes dans ce ruissellement d'or et de pierreries²⁵⁵. » Pour Zola, rêver « les yeux ouverts²⁵⁶ » et « mont[er] dans la

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² À propos de Marie, dans *Lourdes*, Zola décrit quasiment mot à mot le même phénomène hypnotique, à la différence près que la jeune hystérique, dans son rêve, se replie sur elle-même. Son corps reste fermé aux sensations : « elle traversait les foules en somnambule, qui ne voit et n'entend rien, possédée par l'idée fixe de sa déchéance, du lien qui nouait son sexe. » (*Lourdes*, OC, t. VII, p. 212.)

²⁵³ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1155.

²⁵⁴ « Livres d'aujourd'hui et de demain », *Le Globe*, 23 janvier 1868; OC, t. X, p. 725.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 726.

passion²⁵⁷ », c'est faire l'expérience de l'hallucination et être voué à sombrer dans la folie. Le roman naturaliste, en faisant de l'hystérique une rêveuse, convoque des savoirs multiples sur la psyché qu'il interroge et rappelle l'intérêt prononcé par les sciences de l'esprit et par la littérature pour les états altérés de la conscience. Car le rêve, l'extase et les visions sont les jalons sur lesquels s'élabore la psychiatrie de la seconde moitié du XIX^e siècle. Par cette convergence des dispositions troublées de la psyché, l'écrivain met l'accent sur la suspension des activités volitives, qui est le fil conducteur reliant ces pathologies. Engourdissement de la pensée, maladie de l'âme, amnésie²⁵⁸, tous les symptômes de la dévote hystérique pointent vers un désordre de la volonté qui n'est pas sans évoquer le somnambulisme. Si l'extase relève, pour les sciences médicales, de l'aboulie, elle semble, dans *La Conquête de Plassans*, soumise à une direction. En effet, le ravissement de l'âme de Marthe Mouret est en quelque sorte la grande œuvre de l'abbé Faujas : il renvoie à un maniement pernicieux de la volonté. Le sommeil et le réveil sont, dans ce roman, induits. La dévotion de Marthe Mouret est en effet le produit de deux influences morbides : celle biologique de l'hérédité et celle acquise de Faujas, qui l'enferme dans une quête chimérique et spirituelle. Pour parvenir à ses fins politiques, le confesseur de Plassans ensommeille sa pénitente en « la jet[tant] dans une sorte de rêverie vague et très douce²⁵⁹ ». Forme d'orthopédie de l'esprit et de « dressage du comportement²⁶⁰ », l'action hypnotique permet à la fois de neutraliser la volonté et de diriger les conduites du sujet endormi. Ce travail de suggestivité rappelle l'ascendant du confesseur, qui substitue son vouloir aux désirs de la pénitente. Leur rapport est aussi, d'une certaine manière, fondé sur une « force magnétique²⁶¹ », déjà soulignée par Michelet. « Maître de [la]

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ « Elle oubliait tout » (*La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1010.) De même, elle a « un besoin plus âpre d'oubli. » (*Ibid.*, p. 1159.)

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 989.

²⁶⁰ Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France. 1973-1974*, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 2003, p. 288.

²⁶¹ Jules Michelet, *Le Prêtre, la femme et la famille*, op. cit., p. 207.

pensée intime²⁶² », le prêtre use d'un pouvoir suggestif qui modifie non seulement la conscience, mais la volonté et l'identité de la femme pieuse.

La mainmise morale du directeur spirituel apparaît comme la cause de la faiblesse psychologique et du déséquilibre mental de la dévote. C'est d'ailleurs sur les théories du gouvernement de la conscience élaborées par Michelet, dans son ouvrage *Le Prêtre, la femme et la famille*, que Zola s'appuie pour critiquer la tutelle des âmes dans *La Conquête de Plassans*. Lorsqu'il rédige son ébauche, le romancier précise la domination, la détermination et l'ambition de son abbé²⁶³ : personnage fort, doté d'une volonté exceptionnelle et intraitable, Faujas s'oppose en tous points à Marthe Mouret, qui se soumet, en servante, à son autorité sacrée. Lésée par son lourd bagage familial, la petite-fille d'Adélaïde Fouque souffre d'une névrose, qui, physiologiquement, évoque une hérédité en retour et, sur le plan psychologique, renvoie à un détraquement religieux, qui prend la forme d'une atonie morale. Prédisposée par sa filiation biologique et par sa situation matrimoniale²⁶⁴, Marthe subit, de surcroît, les assauts répétés de l'abbé Faujas qui sont les vecteurs d'une transformation de la volition. Dans le dossier préparatoire, l'écrivain note d'ailleurs qu'elle est une « femme facile à dominer²⁶⁵ ». Impressionnée par les idées mystiques présentées quotidiennement par le prêtre qu'elle héberge, elle est forcée de renoncer à son libre arbitre. Prise de possession psychique, qui évolue au rythme de l'usurpation matérielle de la maison des Mouret par la famille Faujas, le travail suggestif du prêtre est surtout le moyen de faire la conquête de Plassans. Zola s'attaque dans ce roman aux agents secrets du gouvernement qui se servent de la croyance religieuse pour influencer les élections en faveur de l'Empire. Le confesseur n'agit plus sur les

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ À propos de Faujas, il écrit : « un fort tempérament, un ambitieux, qui contient ses appétits sous un caractère [...]. Bonnard [nom donné dans l'ébauche à Faujas] est une puissance [...]. » (Dossier préparatoire de *La Conquête de Plassans*, NAF 10280, f° 21; *FRM*, t. II, p. 40.)

²⁶⁴ François et Marthe sont cousins.

²⁶⁵ Dossier préparatoire de *La Conquête de Plassans*, NAF 10280, f° 29; *FRM*, t. II, p. 48.

consciences dans une perspective morale et salubre, mais bien politique²⁶⁶. Ainsi, de la même manière qu'il parvient à manier les opinions divergentes de Plassans pour faire élire le candidat choisi par l'Empire, il supplée graduellement, par une influence pernicieuse, la volonté défaillante de la dévote. Il imprime littéralement une (mauvaise) direction à son âme. Au lieu de lutter contre les désirs et envies de sa pénitente, il les entretient en la soumettant à son pouvoir magnétique. Faujas éveille bien Marthe au désir. N'oublions pas que la conquête de Plassans passe par la conquête de la femme (Félicité le lui répète : la mainmise de la ville doit se faire par celle de la femme). Qu'est-ce qu'une conquête sinon un assujettissement et une usurpation? La conquête politique de l'espace va de pair avec celle intime d'un sujet qui emprunte ici la voie de la séduction (d'où les nombreuses doléances de Félicité à l'égard des habits dégradés de Faujas). L'abbé n'est pas innocent, il ne cesse de nourrir le désir de sa pénitente tout en le tenant à distance. Il souffle une ardeur à Marthe, ardeur qu'il ne parvient certes plus à maîtriser, mais qu'il a bien instituée. Or, comment l'éveille-t-il à la passion? En faisant appel à la charité de Marthe, il la conduit sous le patronage de la Vierge dans une relation de sujétion.

« Dominateur²⁶⁷ », Faujas utilise sa voix et son regard puissant pour « endormir » sa pénitente et pour la faire entrer dans le monde onirique : « Marthe avait écouté d'un air rêveur ces paroles, dont les derniers mots s'alanguirent sur un ton de félicité extra-humaine²⁶⁸. » Non seulement la suggestion verbale déclenche un état de rêve éveillé, mais la pression manuelle provoque le conditionnement et dénoue les crises nerveuses :

Elle se renversait, se raidissait déjà dans une attaque de nerfs, lorsque l'abbé Faujas, qui avait achevé son potage, lui prit les mains, qu'il serra

²⁶⁶ En effet, Faujas étend sa puissance magnétique à la ville : désormais il « pli[e] toutes les volontés » de Plassans (*La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1166.) Même le clergé « tremblait sous ce maître absolu; les vieux prêtres en cheveux blancs se courbaient avec leur humilité ecclésiastique, leur abandon de toute volonté. » (*Ibid.*)

²⁶⁷ Dossier préparatoire de *La Conquête de Plassans*, NAF 10280, f° 29; *FRM*, t. II, p. 48. Il écrit plus loin que Faujas représente « la domination, le caractère clérical intrigant [*sic*] et envahisseur ». (*Ibid.*, f° 30; *FRM*, t. II, p. 50.)

²⁶⁸ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 974.

fortement, et en murmurant de sa voix la plus souple : – Soyez forte devant cette épreuve que Dieu vous envoie [...]. Sous la pression des mains du prêtre, sous la tendre inflexion de ses paroles, Marthe se redressa, comme ressuscitée, les joues ardentes²⁶⁹.

Le corps touché et compressé – il la plie de ses mains de fer – est un corps qui s'est déjà donné à l'autre. S'ils visent, pour le prêtre, à soigner et à cultiver une soumission, le geste et le regard quasi hypnotiques sont, pour la dévote, un signe, mal interprété, du désir du maître à son égard. Elle reconnaît d'ailleurs le pouvoir magnétique et curatif des attouchements qu'elle doit refuser pour s'affranchir de la suggestion :

Ne me touchez pas! cria-t-elle en reculant. Je ne veux pas... Quand vous me tenez, je suis faible comme un enfant. La chaleur de vos mains m'emplit de lâcheté... Ce serait à recommencer demain; car je ne puis plus vivre, voyez-vous, et vous ne m'apaisez que pour une heure²⁷⁰.

Prisonnière du prisme somnambulique, elle traverse les diverses étapes de l'hypnose : léthargie²⁷¹, catalepsie²⁷² et amnésie²⁷³. Maniée comme une « cire molle²⁷⁴ » et une « chose²⁷⁵ », elle se transforme en automate activé par un autre : « Lui paraissait se plaire à la voir s'abandonner. [...] Alors elle lui appartenait, il aurait fait d'elle ce qu'il aurait voulu²⁷⁶. » Dans cette perspective, Zola fait un usage poétique de l'extase

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 1136. Ou encore : « Il lui semblait que des mains de fer se posaient sur ses épaules et la pliaient. » (*Ibid.*, p. 985.) « Elle avait baissé la tête, comme oppressée par le regard qu'elle sentait sur elle. Quand elle la releva et qu'elle rencontra les yeux du prêtre, elle joignit les mains avec le geste d'un enfant qui demande grâce, elle éclata en sanglots. » (*Ibid.*, p. 995.)

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 1174.

²⁷¹ « Rose la portait alors sur son lit, où elle restait pendant des heures avec les lèvres minces, les yeux entrouverts d'une morte. » (*Ibid.*, p. 1103.)

²⁷² *Ibid.*, p. 1156 et p. 1184.

²⁷³ Les troubles nerveux apparaissent la nuit et « lorsque le jour se levait, il semblait qu'il emportât jusqu'au souvenir du drame de la nuit. » (*Ibid.*, p. 1112.)

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 1104.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 1105.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 974. Ou encore : « À partir de ce jour, il la mania ainsi qu'une cire molle. Elle lui devint très utile, dans certaines missions délicates auprès de Mme de Condamin; elle fréquenta aussi assidûment Mme Rastoil, sur un simple désir qu'il exprima. Elle était d'une obéissance absolue, ne cherchant pas à comprendre, répétant ce qu'il la priait de répéter. Il ne prenait même plus aucune précaution avec elle, lui faisait crûment sa leçon, se servait d'elle comme d'une pure machine. Elle aurait mendié dans les rues, s'il lui en avait donné l'ordre. Et quand elle devenait inquiète, qu'elle

et du sommeil artificiel qui modèle autrement la figure de l'hystérique²⁷⁷. Surtout, il dénonce l'utilisation malveillante et dévoyée de la subjugation, et critique l'abdication du libre arbitre de la femme aux mains du prêtre.

Diriger les consciences est une activité qui peut mener à influencer les perceptions et les pensées des sujets prédisposés à la suggestion. Il s'agit, dans la pratique confessionnelle, de dompter le charnel par la morale, de contrer les appels des sens par les rituels religieux. Ces principes seront d'ailleurs repris par les psychothérapies (anciennement appelées « traitement moral²⁷⁸ ») de la fin du siècle. Le traitement des psychonévroses élabore une guérison fondée sur une approche médicinale s'adressant à la raison du patient. De la même manière que la confession est considérée comme un acte de volonté contre les désirs du corps²⁷⁹, les thérapeutiques psychologiques, telles que pratiquées à la Salpêtrière, entre autres par Déjerine, s'appuient, à l'inverse de la méthode anatomo-clinique, davantage sur l'influence du moral sur le physique en cherchant à opérer une modification dans les conceptions et idées délirantes des malades. Comme l'explique Jules Tinel, dans sa brochure intitulée « Confession et psychothérapie »,

l'analogie est frappante entre [l]es principes de direction morale [érigées par l'Église] et les méthodes générales de la psychothérapie. D'une façon

tendait les mains vers lui, le cœur crevé, les lèvres gonflées de passion, il la jetait à terre d'un mot, il l'écrasait sous la volonté du Ciel. Jamais elle n'osa parler. » (*Ibid.*, p. 1104-1105.)

²⁷⁷ Nous aurions pu également observer le déploiement de ce même paradigme autour du personnage de Marie dans *Lourdes*. En effet, cette hystérique est aussi une rêveuse. Son état extatique est comparé à une « sorte de somnambulisme » (*Lourdes, OC*, t. VII, p. 246.). De même, elle a « un air de rêveuse éveillée ». (*Ibid.*, p. 245.)

²⁷⁸ À partir de Pinel (1745-1826), plusieurs aliénistes, notamment François Leuret (1797-1851) et ses collègues à Bicêtre (Louis Delasiauve, Maurice Macario), vont penser la guérison de la folie à partir du « traitement moral », qui est essentiellement fondé sur une relation privilégiée entre l'aliéniste et son malade. Cette relation relève, d'une part, d'un rapport de confiance et d'intimidation (qui confirme l'autorité médicale) et, d'autre part, d'une méthode souvent punitive. Instaurant une hiérarchie entre le patient et le médecin, Pinel déplace, dans une certaine mesure, le lien fondamental qui existait alors entre le pénitent et le confesseur pour l'actualiser dans la thérapeutique des pathologies. La relation entre le malade et l'aliéniste, en prenant assise sur un rapport de confiance et sur l'écoute, permet l'aveu de la maladie. Le traitement moral, comme méthode psychologique, est donc directement lié à une rhétorique de la confession : le patient doit avouer ses « fautes » ou reconnaître sa folie (désaveu des phobies, des hallucinations, des délires, etc.), et l'aliéniste articule son discours à partir d'un modèle discursif appartenant jusqu'alors au domaine de la direction de conscience.

²⁷⁹ Jules Tinel, *Confession et psychothérapie*, Rouen, Imprimerie de la Vicomté, 1908, p. 5.

générale, on se propose de diminuer ou supprimer autant que possible les causes morbides, d'écarter les occasions de chute, et, d'autre part, d'obtenir la rééducation de la volonté, l'entraînement progressif de l'énergie et le relèvement du sentiment de dignité²⁸⁰.

Lorsqu'il ébauche son projet romanesque des *Rougon-Macquart*, Zola résume l'ouvrage de Charles Letourneau, *La Physiologie des passions*, et s'intéresse à la question du désir et de la volonté qui font mouvoir l'individu. Il prélève l'idée qu'une passion malsaine peut être gouvernée et contenue par l'introduction de son double inversé :

Une passion, un désir pouvant en dompter un autre, il s'agit d'entraver les passions dangereuses de l'individu en engendrant des désirs inverses de la passion à vaincre, d'où le châtement dont l'idée produira une impression de crainte. Au lieu de forger des peines et des récompenses, il vaudrait mieux travailler à développer le cerveau, les passions nobles²⁸¹.

En élaborant ainsi une ébauche du traitement moral, Zola légitime en quelque sorte une version sécularisée de l'expérience pénitentielle : il s'agit bien ici de réformer l'esprit dérangé par un principe de « diversion morale²⁸² », c'est-à-dire de contrer un désir immoral ou une conception erronée par son envers, donc par la morale et la raison. Cependant, l'écrivain n'adhère pas complètement à l'idée d'une thérapeutique psychologique telle qu'elle se pratique au confessionnal ou à l'asile puisqu'il dénonce le système de sanctions et de gratifications. C'est d'ailleurs sur ces questions en matière thérapeutique visant à modifier les états d'âme que s'interrogent les partisans et les critiques de l'hypnotisme. Par exemple, Jules Claretie, qui a consacré un roman à la suggestion magnétique, se demande si on peut utiliser l'hypnose « dans le sens du bien en imposant à des âmes basses, à des esprits farouches, des idées d'honneur et de pitié qui, peu à peu, resteraient là, enfoncées, et modifierait peut-être l'être morbide ou mauvais, de l'être humain²⁸³ ». Zola, bien avant Claretie, met l'accent sur le

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 7.

²⁸¹ « Notes prises sur Charles Letourneau. *Physiologie des passions* », dans les « Notes préparatoires aux *Rougon-Macquart* », NAF 10345, f° 45-46; *FRM*, t. I, p. 72-74.

²⁸² François Leuret, *Du traitement moral de la folie*, J.-B. Baillière, 1840, p. 73.

²⁸³ Jules Claretie, *Jean Mornas*, José Corti, coll. « Les Massicotés », 2010 [1885], p. 46.

développement du cerveau et des passions saines et n'échappe pas au fantasme d'une thérapeutique qui pétrirait la pensée et qui soignerait les états pathologiques par leur envers. N'est-ce pas ici le rêve que confesse Claude dans le premier roman de Zola? Celui d'une « entreprise salvatrice²⁸⁴ » qui redonnerait une virginité d'âme et de corps à Laurence.

La Conquête de Plassans montre l'influence perverse des idées fixes sur les sens et l'esprit, que Théodore Randal expose en terme de « greffe psychologique » :

On a décrit dans le plus menu détail ce curieux phénomène de greffe psychologique, en vertu duquel une image transplantée dans le cerveau y prend racine, y pullule, se répand comme une plante grimpante le long de toutes les fibres nerveuses, les paralyse ou les actionne à son profit, et envahit tout l'organisme de sa végétation parasite. En sorte qu'un homme sous le coup d'une suggestion n'est plus un homme, mais un automate au service de l'idée suggérée, et marche irrésistiblement vers le but que le tyran intérieur lui prescrit²⁸⁵.

Le cas de Marthe Mouret s'avère particulièrement représentatif d'une idée fixe imposée par autrui. La suggestion provenant d'une promesse d'une jouissance infinie et d'une grâce divine ressuscite l'hérédité endormie depuis une vingtaine d'années, en donnant libre cours à la névrose. Le roman montre que la religion investit le corps féminin de fantasmes charnels, et, ce faisant, il révèle aussi que la naissance des désirs entraîne une reviviscence héréditaire. Lorsqu'elle l'affirme avoir somnolé pendant quinze ans, Marthe se réfère à sa vie calme et paisible depuis son mariage²⁸⁶. Forme d'atonie des nerfs, l'état sommeillant de Marthe rappelle l'endormissement des instincts et de l'hérédité. Elle souhaite d'ailleurs, après l'échec de son expérience dévotionnelle, retourner à cet état liminal qui est celui de la léthargie : « si je pouvais me rendormir de mon bon sommeil²⁸⁷! » Ainsi, par un renversement étonnant, la

²⁸⁴ Véronique Cnockaert, « Du marbre et du chiffonné », *op. cit.*, p. 42. Voir également l'introduction de la partie I.

²⁸⁵ Théodore Randal, « Pathologie du devoir », *Mercure de France*, mai 1892, p. 19; cité par Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière*, *op. cit.*, p. 371.

²⁸⁶ « Son épaisseur bourgeoise, cette paix lourde acquise par quinze années de somnolence derrière un comptoir semblait se fondre dans la flamme de sa dévotion. » (*La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1102.)

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 1174.

suggestion et la manipulation pratiquées par Faujas ont réveillé une endormie : « Et c'est vous qui m'avez réveillée avec des paroles qui me retournaient le cœur²⁸⁸. » Le roman inverse complètement le procédé magnétique : en effet, au lieu d'insensibiliser le corps et de provoquer le sommeil de l'esprit, la suggestion conduit à un réveil de la passion, de la sensibilité et de la jouissance : « Elle l'étonnait par ce réveil passionné, par cette ardeur à aimer et à mourir²⁸⁹. » Faujas ranime littéralement la part somnolente en Marthe par le biais d'une revitalisation des sens. Car si l'abbé rêve d'endormir la volonté de sa pénitente afin de la manier à son gré, il échoue à anesthésier les besoins charnels qui, sous le choc et la puissance hystérogènes, échappent à l'attraction magnétique :

[I]l roidissait sa volonté, appelait ses forces de prêtre et d'homme pour la plier, sans parvenir à modérer en elle l'ardeur qui lui avait soufflée. Elle allait au but logique de toute passion, exigeait d'entrer plus avant à chaque heure dans la paix, dans l'extase, dans le néant parfait du bonheur divin²⁹⁰.

Par l'intermédiaire de la suggestion, le prêtre a révélé la nature profonde de Marthe, fervente, surexcitée, insatisfaite. De ce fait, le roman met en place deux paradigmes qui se recoupent et s'entrecroisent : celui du sommeil de l'esprit et celui du réveil du corps. L'empiètement du rêve dans la veille perturbe le fonctionnement symétrique et alternatif de ces deux conditions. Comme le somnambule, qui est à la fois conscient et inconscient, à la fois réveillé et endormi, comme l'halluciné, qui est, suivant la célèbre définition d'Esquirol, un « rêveur éveillé²⁹¹ », Marthe Mouret oscille entre deux états de conscience.

La cure d'âme, telle que vue à travers les yeux du romancier, est donc modelée sur deux pratiques, l'une liturgique (la confession), l'autre médicale (la

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 1173. Ou encore : « L'abbé Faujas semblait ne pas s'apercevoir du lent réveil qui l'animait chaque jour davantage. » (*Ibid.*, p. 990.)

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 1102.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 1169.

²⁹¹ « Dans les hallucinations, tout se passe dans le cerveau : les visionnaires, les extatiques sont des hallucinés, ce sont des rêveurs tout éveillés. L'action du cerveau est si énergique, que le visionnaire ou l'halluciné donne un corps et de l'actualité aux images, aux idées, que la mémoire reproduit, sans l'intervention des sens. » (Étienne Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, vol. 1, J.-B. Baillière, 1838, p. 203.)

suggestion)²⁹². Pourtant, elle échoue complètement dans la mesure où le rapport d'autorité instauré par l'abbé avec Marthe Mouret (il commande l'obéissance, régit la durée et la fréquence des activités religieuses, empêche le rituel pénitentiel, etc.) ne conduit pas à une forme de salut ou de rémission. C'est que le confesseur refuse ici d'entendre la parole cathartique et curative de sa pénitente :

À deux ou trois reprises, seule avec lui, elle avait de nouveau éclaté en sanglots nerveux, sans savoir pourquoi, ayant du bonheur à pleurer ainsi. Chaque fois, il s'était contenté de lui prendre les mains, silencieux, la calmant de son regard tranquille et puissant. Quand elle voulait lui parler de ses tristesses sans cause, de ses secrètes joies, de ses besoins d'être guidée, il la faisait taire en souriant; il disait que ces choses ne le regardaient point, qu'il fallait en parler à l'abbé Bourrette. Alors, elle gardait tout en elle, elle demeurait frissonnante. Et lui, prenait une hauteur plus grande, se mettait hors de sa portée, comme un dieu aux pieds duquel elle finissait par agenouiller son âme²⁹³.

La jouissance constamment retardée – qui est une vérité entravée – enferme l'hystérique dans une aspiration à éteindre l'absolu et « le vide de sa passion²⁹⁴ ». Sans cesse dédaignée et répudiée par l'abbé, la vérité qu'elle veut dire est alors analysée comme folie parce qu'elle met en l'avant un désir discordant et incompatible avec une forme d'ordre politique et social : « votre fille est folle, elle m'assomme [...] »²⁹⁵, dit Faujas à Félicité. C'est de son aveu défendu qu'elle souffre : ce « lambeau de l'acte de désir²⁹⁶ » discipliné par la volonté intraitable de son maître est la cause de la maladie :

Maintenant que me voilà malade, abandonnée, le cœur meurtri, la tête vide, il est impossible que vous me repoussiez... Nous n'avons rien dit tout haut, c'est vrai. Mais mon amour parlait et votre silence répondait. C'est à l'homme

²⁹² Dans *Vérité*, l'écrivain reprend d'ailleurs cette idée d'une suggestion organisée par le clergé sur les femmes. En effet, il écrit que « l'être intérieur » de la femme est « pétri dès le berceau par des mains savantes. » (*OC*, t. VIII, p. 1198.) De même, Geneviève a la raison troublée par la passion mystique : « Et, chaque jour, elle subissait des assauts plus graves, elle se laissait reprendre et posséder davantage, par l'entourage troublant de ces dames, un lent engourdissement de gestes onctueux et de paroles caressantes, qui achevaient de l'assoupir. » (*Ibid.*, p. 1201.)

²⁹³ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1010.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 1171.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 1170.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 1104.

que je m'adresse, ce n'est pas au prêtre. [...] Je vous aime, Ovide, je vous aime, et j'en meurs²⁹⁷.

En se confessant « malgré lui » et en « avou[ant] son crime, quand il veut lui fermer la bouche²⁹⁸ », en exhibant une parole interdite, Marthe prend le contrôle de sa destinée et retrouve, comme le note Jean-Louis Cabanès, une forme de lucidité :

L'excès même du désir a produit l'aveu et fait sauter l'aveuglement. Si les grandes crises hystériques sont finies, la maladie (la phtisie) reste néanmoins présente, qui conduit Marthe à la mort. La passion, dans sa folie, a toutefois guéri pour un temps des folies de la mystique²⁹⁹.

L'aveu signe la reprise de contact avec le réel, qui s'accompagne d'une explication rationnelle de la folie lucide. En admettant ses erreurs et imperfections, Marthe relit les événements de sa vie à la lumière de la vérité, et, de ce fait, elle résume l'histoire du roman :

Je ne me confesse pas, je vous dis ma faute. Après les enfants, j'ai laissé partir le père. Jamais il ne m'a battue, le malheureux! C'était moi qui étais folle. Je sentais des brûlures par tout le corps, et je m'égratignais, j'avais besoin du froid des carreaux pour me calmer. Puis, c'était une telle honte après la crise, de me voir ainsi toute nue devant le monde, que je n'osais parler. Si vous saviez quels effroyables cauchemars me jetaient par terre! Tout l'enfer me tournait dans la tête³⁰⁰.

Avouant sa responsabilité dans les blessures qu'elle attribuait à l'intervention de son mari (son silence était parlant), Marthe Mouret raconte les accès de son délire et les bouffées hallucinogènes qui l'ont conduite à la scarification. Le discours de Marthe, évacué d'artifices scientifiques, se déploie sous le sceau d'une véridicité de « l'expérience pathologique³⁰¹ » qui s'accompagne d'émotions. L'aliénation, appartenant désormais au monde de la mémoire, est décrite à partir de l'archivage des impressions et sensations. L'entendement que récupère Marthe, parce qu'elle n'est plus sous le joug envoûtant de son maître, légitime son récit qui s'apparente au

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 1176.

²⁹⁸ Dossier préparatoire de *La Conquête de Plassans*, NAF 10280, f° 13; *FRM*, t. II, p. 32.

²⁹⁹ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie*, t. II, *op. cit.*, p. 637.

³⁰⁰ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1175.

³⁰¹ Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, p. 382.

« témoignage [d']aliéné³⁰² » puisqu'il admet une « saisie directe³⁰³ », humaine et sensible de l'expérience de la maladie. Afin de justifier son comportement, la pénitente se réfère à des souvenirs lointains et à des sensations anciennes :

Ah! quelle vie intolérable! Toujours, j'ai eu l'épouvante de la folie. Quand j'étais jeune, il me semblait qu'on m'enlevait le crâne et que ma tête se vidait. J'avais comme un bloc de glace dans le front. Eh bien! cette sensation de froid mortel, je l'ai retrouvée, j'ai eu peur de devenir folle, toujours, toujours... Lui, on l'a emmené. J'ai laissé faire. Je ne savais plus. Mais, depuis ce temps, je ne peux fermer les yeux, sans le voir, là³⁰⁴.

Cette confession rappelle les souvenirs volontairement occultés, qui confirment le diagnostic hystérique. Endormie pendant quarante ans, la filiation pathologique de Marthe avec son ancêtre tante Dide refait surface dans cet aveu de la folie : « C'est moi qui étais folle³⁰⁵. » Le corps, désormais remplacé par la parole comme moyen d'expression, ne souffre plus d'accès délirants, qui étaient, en somme, des crises de désir et de culpabilité.

La figure de l'hystérique dans l'œuvre zolienne rassemble plusieurs discours savants et coutumiers. *Suggestionnable*, elle est sous l'influence d'un autre qui la manipule à sa guise. Le roman zolien pressent la question de la manipulation psychique, qui sera surtout développée par Janet dans les années 1890³⁰⁶. De surcroît, il réinvestit le savoir culturel faisant de l'hystérique un être marginal et « déplacé » dans son identité féminine. On le voit, l'hystérie n'est pas seulement une maladie protéiforme, elle est aussi, pour le roman, un modèle esthétique pour penser et représenter les problèmes de la féminité. Personnage liminaire dans une perspective ethnologique (passage raté dans l'initiation sexuelle, enfermement dans un destin

³⁰² *Ibid.*, p. 384.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1175.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ Voir Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérique*, *op. cit.*, p. 310 et les suivantes. Voir aussi le magnifique roman sur la suggestion dévoyée de Jules Claretie, *Jean Mornas*, *op. cit.*

liminal) et d'un point de vue pathologique (c'est la « rêveuse éveillée³⁰⁷ », l'extatique, la mystique), elle condense plusieurs figures emblématiques de la féminité décentrée (la jeune fille qui ne saigne pas, la vieille femme, la mauvaise mère, la nymphomane, etc.) au regard des discours, savants et populaires, de l'époque. Parce qu'elle possède une propriété mimétique – la médecine n'a cessé de se questionner sur l'imitation hystérique – qui lui permet justement de représenter et de nommer la féminité en mal de mots, elle incarne, comme l'affirme Gladys Swain, une « vérité agie du corps féminin et, au-delà, révélatrice de la manière dont l'être humain en général habite son corps³⁰⁸. » Elle met en scène une dramaturgie des réalités physiologiques et gynécologiques de la femme. Menstruations, sexualité, reproduction : tout ce cycle de la lignée est aussi un cycle du sang. Être hystérique, c'est donc vivre, dans l'excès, les épisodes marquants du destin féminin (puberté retardée, maternité dévoyée, ménopause exacerbée) et être voué à les répéter inlassablement, à les avouer, par une mise en discours et en spectacle, devant le regard de l'autre, médecin, confesseur ou amant. Ainsi, « l'hystérique, remarquablement, reste [...] le corps de la vérité, si l'on peut dire, ou plutôt le théâtre de la vérité du corps³⁰⁹. » Vérités du corps qui sont celles de la dualité du moi (la somnambule), de l'automatisme corporel (la matrice est un être qui a une vie propre, les menstruations sont le signe d'une impossibilité de gouverner le corps, les convulsions renvoient à l'image du corps-machine), de l'inconscient, mais aussi, d'un point de vue culturel, celles des passages biologiques et rituels que doit franchir toute femme : puberté, mariage, grossesse, etc. Vérité d'une époque aussi que le corps de l'hystérique, mobile, déréglé, mystérieux, énigmatique et convulsif, représente et redouble³¹⁰. La force de l'œuvre zolienne provient justement de cette mobilité de la

³⁰⁷ *Lourdes*, OC, t. VII, p. 245.

³⁰⁸ Gladys Swain, « L'Âme, la femme, le sexe et le corps. Les métamorphoses de l'hystérie à la fin du XIX^e siècle », dans *Dialogue avec l'insensé*, Gallimard, coll. « Bibliothèques des sciences humaines » 1994, p. 219-220.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 233.

³¹⁰ « The body of hysteric – mobile, capricieux, convulsif – is both metaphor and myth of an epoch. » (Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies*, *op. cit.*, p. 35.)

représentation de la névrose féminine, qui reproduit le mouvement même de l'hystérique. Celle-ci n'est pas seulement un sujet difficilement saisissable, mais elle est aussi difficilement nommable. Cette complexité de la désignation des phénomènes hystériques – nous verrons plus loin que la délimitation du territoire de la psyché est souvent le moment où l'écriture achoppe sur la nomination – entraîne une polyphonie de l'énonciation. En effet, pour cerner la névrose féminine, le romancier intègre un éventail de discours, « savants » et « populaires ». C'est dire aussi que l'écriture zolienne recèle du savoir (médical et culturel) sur l'hystérie qu'elle dispose en dehors des contraintes scientifiques.

Nous avons vu que cette vérité intime de la femme, qui est surtout celle de sa sexualité, a généré durant tout le siècle un ensemble de procédures, comme la confession et l'hypnose, visant à discipliner les sens. Or, Zola dénonce, avec force, la volonté de l'Église de vouloir garder les sensibilités assoupies, d'endormir les pénitentes et de dresser le corps afin de brider les instincts sexuels. Toutes les tentatives pour empêcher la chair de s'exprimer échouent. C'est que, dans un univers romanesque qui interroge les phénomènes biologiques et psychiques de l'homme, le corps a la capacité de chorégraphier le caché du sujet. Après les thérapeutiques morales briguant une discipline des sens dans le dessein d'ordonner la sexualité féminine, nous aborderons maintenant les techniques de mesure du corps, qui explorent l'intériorité et la subjectivité des individus déviants. À l'image de l'évolution qui se déroule dans le domaine médical, le roman naturaliste – faut-il le répéter? –, entrecroise le physiologique et le psychologique, entremêle l'être et le paraître et enchevêtre le dedans et le dehors.

PARTIE II

LE CORPS EN AVEU

Ce que cache mon langage, mon corps le dit. Je puis à mon gré modeler mon message, non ma voix. [...] Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte civilisé...

– Roland Barthes¹

INTRODUCTION

Révélation corporelles

Les sciences médicales du XIX^e siècle ont fait de l'anatomie un objet d'étude scientifique. L'intérêt de la part de la physiognomonie pour l'interaction entre le caractère et le physique, de l'anthropométrie pour les mesures corporelles, de l'anthropologie pour une hiérarchie des sens², mais aussi de la psychiatrie et de la psychologie pour les signes et mouvements involontaires du corps révélateurs d'un dérangement de l'esprit et d'une dualité du « moi », a été, pour une grande partie, de connaître les multiples significations de la matière organique afin de percer les mystères de l'individu déviant. Ces énigmes s'ordonnent, depuis Cabanis, autour de la problématique du visible et de l'invisible, et du physique et du moral³. Autrement dit, il y aurait des liens intrinsèques entre les formes perceptibles – traits saillants, marques, cicatrices, tatouages – et la personnalité des hommes. Pour Lavater et Lombroso, qui écrivent aux deux bornes du siècle, les indices corporels donnent un accès direct à l'individualité et à la moralité. Parce qu'il fait l'objet d'investigations, d'analyses, d'autopsie, le corps trahit l'individu. La naissance d'un savoir médical et psychiatrique plus généralisé, le développement de l'anthropologie par les

¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 54.

² Voir à ce sujet l'ouvrage de Nélia Dias, *La Mesure des sens. Les anthropologues et le corps humain au XIX^e siècle*, Aubier, coll. « Historique », 2004, 357 p.

³ Voir Pierre J. Georges Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, vol. I, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005 [reproduction de l'édition de 1802], 484 p.

anatomistes et les chirurgiens, la participation active de la photographie dans la médecine et la police, notamment avec Charcot, Duchenne de Boulogne et Bertillon, et des séries de dessins dans l'anthropométrie judiciaire, le triomphe de l'identification par l'empreinte digitale ainsi que l'intégration du « paradigme indiciaire⁴ » dans le modèle épistémologique au XIX^e siècle ont conduit à la constitution d'un nouveau discours clinique, nosologique et taxinomique sur l'homme. Qu'il représente l'indice d'une maladie ou d'une déviance, qu'il soit porteur des marques héréditaires des ancêtres ou des parents, qu'il signifie la folie ou le génie, le corps manifeste le latent. Toutes les branches de la médecine se relaieront tout au long du XIX^e siècle afin d'affiner les méthodes de repérage des tares, des fautes, des déraisons, des comportements déviants et criminels. Parce que la lecture de l'individu à partir des signes visibles de son corps est la première étape d'une hygiène morale et collective de la société, elle traverse l'imaginaire des savants du siècle.

Les sciences qui étudient les signes anatomiques se divisent essentiellement en deux types : d'un côté, les disciplines dérivées de la physiognomonie accordent une prédominance au système osseux (Lavater, Gall), aux proportions et indices immuables du corps (Bertillon et Lombroso); de l'autre, la séméiologie (étude médicale des signes) dirige ses recherches sur les jeux de la physionomie, les signes mobiles et variables des passions et s'applique à lire les manifestations psychophysiologiques dans la chair, les muscles et les nerfs (Moreau de la Sarthe, Duchenne de Boulogne, Albert Lemoine). Comme l'explique François Dagognet, le squelettique a un certain avantage puisqu'il est « fixe et bien repérable » : « Il fournit un quasi-invariant, alors que les chairs, flottantes et insaisissables, échappent au cadrage rigoureux et aux justes mensurations⁵. » C'est en tous les cas, pour la physiognomonie et l'anthropométrie, sur ces formes statiques que se basent les

⁴ Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1989, p. 139-180.

⁵ François Dagognet, *Faces, surfaces, interfaces*, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1982, p. 103.

principes identificatoires de l'individu. La certitude de ne pouvoir « rencontrer deux individus pourvus d'une ossature identique⁶ » conduit ces sciences du corps à la création d'un système de mesure de la structure corporelle. Par exemple, Bertillon regarde de près le contour de l'oreille parce qu'il est « immuable dans sa forme depuis la naissance, réfractaire aux influences de milieu et d'éducation, cet organe reste, durant la vie entière, comme le legs intangible de l'hérédité et de la vie intra-utérine⁷. » En contrepoint, d'autres savants, comme Duchenne de Boulogne – neurologue et photographe de la fin du siècle –, suggèrent que l'expression de la physionomie réside dans la musculature qui est le signifiant d'une émotion, d'un sentiment et d'une passion. Il ne s'agit plus uniquement de définir les périphéries et les lignes, les profils et les silhouettes, mais bien d'analyser le mouvement musculaire : pour cela, Duchenne de Boulogne s'intéresse aux parties « molles » du faciès⁸. À l'aide d'un courant électrique, il contracte les muscles du visage pour « leur faire *parler* le langage des passions et des sentiments⁹ » et, à l'aide de la photographie, il fixe sur la pellicule les lignes expressives de la figure humaine. Son travail consiste à révéler et à comprendre l'« orthographe de la physionomie en mouvement¹⁰. » Ainsi s'élaborent au cours du siècle deux types d'observations du corps : la première se livre à l'examen des signes des instincts, penchants, compétences et habitudes dans le corps statique (la physiognomonie), ou dans la « physionomie au repos¹¹ », et tente d'établir, en dehors de tous doutes raisonnables,

⁶ Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique, instructions signalétiques*, t. II, Melun, 1893, p. XVI.

⁷ Alphonse Bertillon, *La Photographie judiciaire avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Gauthier-Villars et fils, 1890, p. 95.

⁸ Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, J.-B. Baillière, 1876, p. 4.

⁹ *Ibid.*, p. XII.

¹⁰ *Ibid.*, p. XIII.

¹¹ *Ibid.*, p. I.

une « signature biologique¹² » de l'individu criminel, tandis que la seconde s'intéresse à la physionomie en mouvement (la symptomatologie des passions).

Zola n'échappe pas à cette conception du signe corporel et à cet intérêt pour la physiologie qui anime son siècle. En 1868, il lit *La Physiologie des passions* de Charles Letourneau qui reprend le concept lavatérien de la physiognomonie pour penser le fonctionnement des passions et des tempéraments. Affirmant qu'« à toute empreinte morale tranchée correspond une empreinte physique aussi tranchée¹³ », Letourneau détaille les tempéraments comme des particularités physiologiques déterminant les dispositions psychologiques de l'individu : ainsi, le lymphatique a des chairs molles, une figure grossièrement modelée, une digestion paresseuse et le teint blanchâtre; le nerveux a les lignes du visage finement dessinées, une sensibilité malade et exacerbée; le sanguin a une belle apparence, une peau colorée, de forts muscles; et le bilieux a un masque blafard, des traits accentués et mobiles, mais un regard mélancolique¹⁴. On reconnaît ici la genèse physique et morale des personnages de *Thérèse Raquin*. Le corps, en régime naturaliste, est saturé d'indices à déchiffrer, qui dévoilent non seulement les tempéraments, les caractères et les personnalités, mais aussi les appétits, les passions et les penchants. Comme dans les traités médicaux, les constitutions organiques se divisent en deux catégories : les signes permanents qui appartiennent à un « paradigme de l'identité¹⁵ », se greffant essentiellement sur la morphologie et les proportions, et qui sont la conséquence d'un déterminisme ou d'une hérédité; et le langage d'action, qui offre une représentation des passions et qui relève du « musculéux », c'est-à-dire la chair, « l'arrondi », le mouvement¹⁶. Dans l'œuvre zolienne, on retrouve une cartographie corporelle,

¹² Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, « Identifier. Traces, indices, soupçons », dans *Histoire du corps*, t. III, Seuil, 2006, p. 271.

¹³ Charles Letourneau, *Physiologie des passions*, G. Baillière, 1868, p. 206.

¹⁴ *Ibid.*, p. 206-208.

¹⁵ Peter Brooks, « Signes de l'identité et paradigme indicel », dans *Les Lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, textes réunis et présentés par V. Jouve et A. Pagès, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Éditions l'Improviste, 2005, p. 261.

¹⁶ François Dagognet, *Faces, surfaces, interfaces*, *op. cit.*, p. 108.

morale et caractérielle qui oscille entre ces deux paradigmes. Pour l'écrivain, le corps, perceptif et sensitif, est un vecteur de communication. Toujours en situation d'aveu, il est producteur de vérité qu'il exprime souvent à l'insu du personnage. L'hérédité n'est-elle d'ailleurs pas un langage dont le corps est la grammaire? Dans ces conditions, la parole de l'aveu apparaît comme un complément, en ce qu'elle confirme ce que le regard de l'autre, intime (l'amoureux, la mère, l'ami) ou institutionnel (le policier, le médecin, le prêtre), a déjà soupçonné. Il semble alors que le corps en mouvement trahit l'individu par toute une série de signes et symptômes. Comme l'explique avec justesse François Dagognet,

le somatique jou[e] le rôle d'un appareil annonciateur de la personnalité qu'il traduirait (soma, sema, sémaphore). [...] Alors le psychisme filtrerait dans les attitudes. [...] Le moi se comprend à travers le seul dépliement de sa trouble surface – rarement homogène et jamais translucide, parce que habitée par des conflits, livrée aux drames, lourde de sédiments et de plicatures (pluristratifiée). Elle est cependant incapable de camoufler les secrets qu'à la fois elle dissimule et met en évidence (le jeu hystérique)¹⁷.

Ainsi, l'aveu redit, autrement, ce que le corps a précédemment actualisé. La vérité, qu'elle soit dicible ou visible, laisse des marques, et son surgissement souvent brutal dans le réel ne va pas sans un cortège d'indices. De légers tressaillements effleurant la peau, des rougeurs subites qui montent aux joues, des secousses et des tics nerveux lors de moments de crise, des soupirs et des murmures au creux d'une oreille attentive, une remontée violente d'une voix intérieure qui parle le langage du dedans et du primitif : tous ces signes suggèrent une subjectivité non maîtrisée et une altérité du personnage. Débusqué au détour d'une attitude, d'un mouvement ou d'un aveu involontaire, le vrai naturaliste oscille entre parole et regard, entre représentation, perception et interprétation.

Dans cette partie sur les aveux corporels en régime zolien, nous verrons comment la vérité est lisible sur le corps. Il s'agira de saisir le rapport entre le regard médicalisé et celui naturaliste sur l'anatomie. Dans un premier temps, nous

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

examinerons la posture d'interprétation des physionomistes qui tentent de transformer les morphologies en signe de l'intériorité et d'ordonner un savoir nosographique et taxinomique faisant du corps un aveu. Pourtant, la fiction zolienne, lorsqu'elle intègre ces méthodes d'analyses de l'individu, montre que la vérité intime n'est pas nécessairement celle qui émerge d'une investigation scientifique. C'est que la tradition physiognomonique, qui prend un nouvel envol avec les théories de Lombroso sur l'homme criminel et la prostituée et avec les fiches anthropométriques de Bertillon, privilégie la structure anatomique et ses formes invariantes au détriment de la chair et de ses mouvances. Or, dans l'œuvre zolienne, nous le verrons, le corps est signifiant dans la mesure où il est vivant, c'est-à-dire changeable et variable. Dès lors, on s'aperçoit que le dévoilement de la vérité du personnage, de ses secrets et de sa nature, surgit plutôt à travers des phénomènes psychophysiologiques, qui rappellent l'importance des mouvements involontaires, réflexes et impulsifs. C'est ainsi que, dans un deuxième temps, nous constaterons que le vrai chez Zola voit le jour dans les marges de l'énonciation. L'écrivain naturaliste porte une attention toute particulière dans son œuvre aux signes spontanés du corps, c'est-à-dire à une signification qui émerge inopinément, toujours de façon impulsive, dans le visible. Il s'agira donc de saisir ultimement le passage d'une multiplicité de discours (et de regards) sur le corps au discours du corps.

CHAPITRE I LA DÉMESURE DES CORPS : LA PHYSIOGNOMONIE ET L'ANTHROPOMÉTRIE DÉFIGURÉES

Était-ce une lésion de ses yeux qui
l'empêchait de voir juste ?

– Émile Zola¹

Discours scientifiques sur le corps : physiognomonie, phrénologie, anthropométrie

La physiognomonie, popularisée par Lavater au début du siècle, cherche à déchiffrer le caractère et la nature de l'homme à partir d'une lecture des signes de sa physionomie, plus particulièrement par un regard porté sur les traits du visage². Cette science, aux accents parfois divinatoires – elle est souvent associée à la métoposcopia, à la chiromancie et à l'astrologie puisqu'elle tente de lire, d'une certaine manière, le destin et le passé de l'individu –, entremêle divers registres de savoir : empirique, esthétique, conjectural et occultiste. Son but relève d'une tentative classificatoire des signes tangibles reflétant l'intériorité du sujet observé afin de mettre au jour une vérité cachée. Parce que, selon elle, les manifestations observables abritent et révèlent les coulisses de la psyché, cette science de l'anatomie pense essentiellement une taxinomie signalétique de l'organisme, à travers ses formes statiques et immuables. Lavater la définit comme « la science, la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible³ », soumettant ainsi le signifiant au signifié dans un rapport analogique. Il

¹ *L'Œuvre*, Pl., t. IV, p. 53.

² Nous esquissons ici un résumé des théories en vogue sur le corps au XIX^e siècle. Nous renvoyons, pour plus de renseignements, aux nombreux ouvrages sur le sujet, plus particulièrement ceux de François Dagognet (*Faces, surfaces, interfaces*, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1982, 213 p.), de Marc Renneville pour la phrénologie (*Le Langage des crânes. Une histoire de la phrénologie*, Sanofi-Synthelabo, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 2000, 354 p.) et de David Le Breton (*Des Visages. Essai d'anthropologie*, Métailié, coll. « Sciences humaines », 2003, 327 p.).

³ Johann Kaspar Lavater, *La Physiognomonie ou l'Art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchans*, trad. par H. Bacharach, Librairie française et étrangère, 1841 [1775-1778], p. 5.

s'agit, pour lui, de saisir « l'immense alphabet qui ser[t] à déchiffrer la langue originale de la nature, écrite sur le visage de l'homme et dans tout son extérieur [...] »⁴. Parce qu'il se constitue comme un langage naturel, le corps possède une grammaire formelle déchiffrable. Le pasteur suisse rêve donc de lever le voile sur « la vérité du langage de la physionomie humaine »⁵ par une lecture de l'indice, du détail, de l'asymétrie afin de « tirer tous ces secrets des profondeurs du cœur humain et [de] les exposer à la clarté du jour »⁶. Parce qu'ils sont permanents et fossilisés dans la matière osseuse et dans la forme organique, les signes physiognomoniques offrent peu de possibilités d'occultation. C'est pourquoi ils sont, pour Lavater, révélateurs du caractère de l'individu :

Quel homme, avec tout l'art de la plus savante dissimulation, parviendra jamais par exemple, à changer à son gré son système osseux, à se donner un front fortement voûté, en place d'un front aplati, brisé, en place d'un rond? Qui pourra rien changer à la couleur, à la pose de ses sourcils, se donner des sourcils forts, arqués, s'il les a minces, ou bien s'il n'en a pas du tout? Qui pourra affecter un nez formé avec finesse, s'il a le nez écrasé, obtus?⁷

L'indiciel, le typique, le morphologique prennent alors une importance considérable dans la détermination des identités singulières et permettent de distinguer le marginal, l'anormal et le délinquant. D'autres disciplines, comme la phrénologie et l'anthropométrie, vont, à la suite de Lavater, tenter d'indexer le corps, à partir d'une interprétation du signe visible et marquant.

Dans le sillage de la physiognomonie, la phrénologie de Gall postule l'existence d'un lien causal entre l'aspect du crâne et l'intelligence, l'entendement et les compétences de l'homme. Si, comme l'explique Marc Renneville, les systèmes de Lavater et Gall se ressemblent dans la mesure où ils accordent la primauté à la structure du corps, Gall se met à distance de certaines idées de Lavater :

[L]e cerveau est exclusivement l'organe de l'âme. Il n'y a donc que la forme du cerveau, et celle de la boîte osseuse [...] qui puissent nous faire juger

⁴ *Ibid.*, p. b.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 42.

des qualités et des facultés. [...] Il n'y a, ni dans le nez, ni dans les dents, ni dans les lèvres, ni dans les mâchoires, ni dans la main, ni dans le genou, aucune cause matérielle qui puisse déterminer l'existence d'une qualité ou d'une faculté; ces parties ne peuvent donc fournir aucune indication relative au caractère moral ou intellectuel⁸.

La phrénologie conçoit une cartographie crânienne révélatrice du tempérament et de la personnalité du sujet étudié et palpé. Les protubérances du crâne offrent une nomenclature des propriétés intellectuelles et morales. Le système de localisation cérébrale est, pour Gall, une « science de l'esprit⁹ » : reliefs, renflements et proéminences signalent un penchant (la « bosse du crime »), un talent (la « bosse des mathématiques »), un instinct ou un caractère. Or, cette nouvelle science, fondée sur une physiologie de l'esprit et du cerveau, ne se limite pas à évaluer les diverses capacités mentales de l'homme : en effet, « elle propose à la société différents services : orienter professionnellement les sujets, évaluer le degré de responsabilité d'un criminel, poser un diagnostic psychiatrique¹⁰. » Non seulement elle avance des diagnostics, plus particulièrement dans le cas des aliénés et des criminels, mais elle forme des destinées. Ne dit-elle pas, comme la physiognomonie, que le destin est écrit dans l'organisation et que, dès lors, il est aisément reconnaissable¹¹? La tentation de révéler l'intériorité, de dévoiler l'intimité psychique et d'inventer une architecture psychologique par une lecture morphologique du corps humain suggère-t-elle finalement une matérialité du psychisme?

⁸ F. J. Gall et G. Spurzheim, *Anatomie et physiologie du système nerveux en général, et du cerveau en particulier*, vol. 4, p. 286; cité par Marc Renneville, *Le Langage des crânes*, op. cit., p. 45.

⁹ Marc Renneville, *ibid.*, p. 19.

¹⁰ Claire Barbillon, *Les Canons du corps humain au XIX^e siècle. L'art et la règle*, Odile Jacob, 2004, p. 94.

¹¹ Ainsi, par exemple, cette affirmation de Marchal de Calvi à la Société phrénologique : « La destinée de la femme, et son amour, Messieurs, sont écrits dans son organisation. Avec de l'habitude, on reconnaît aisément le crâne d'une femme au développement de la partie postérieure de cette boîte osseuse. » (C. Marchal, *Du sentiment de l'intelligence chez les femmes. Discours lu à la séance annuelle de la SPP, le 9 septembre 1841*, J.-B. Baillière, 1841, p. 12-13; cité par Marc Renneville, *Le Langage des crânes*, op. cit., p. 258.)

Si elles sont tombées aujourd'hui en désuétude – le déclin de la phrénologie a lieu autour la Révolution de 1848 et correspond à l'essor de l'anthropologie¹² –, ces sciences étaient, durant le XIX^e siècle, de véritables systèmes séméiologiques permettant un décodage du corps et de la psyché. Au regard de ces théories, le corps est marqué d'une fatalité auquel il est difficile d'échapper. Le signalement moral de l'individu passe, pour les partisans de la doctrine physiognomonique, par le modelé, l'accentué et la saillie. À cet égard, le faciès, parce qu'il se donne à la vue de tous, est particulièrement parlant. Il y a, comme le note David Le Breton, un « soupçon [...] de révélation qui traverse le visage¹³. » Annonceuse de l'anthropométrie de Lombroso et de Bertillon, qui servira de cadre scientifique à Zola – nous le verrons –, la science de la mesure du corps (ou de sa démesure) de Lavater n'est-elle pas en somme une nouvelle forme de gouvernement des âmes? Car cette « folle entreprise » consistant « à lire l'âme sur la peau et dans les os¹⁴ » vise ultimement à faire du corps un aveu. Au lieu des instruments de torture pour faire avouer sur la chaise du bourreau les crimes, les disciplines de la physionomie inventent de multiples outils pour faire dire au corps ses secrets et marquer l'identité des coupables. Bertillon aura certainement été au XIX^e siècle le grand maître de cette (dé)mesure corporelle, attendu que, pour lui, tout ce qui est visible est quantifiable. Dans son ouvrage sur l'identification anthropométrique où il offre les instructions signalétiques servant à chiffrer l'anatomie à partir de ses invariants, Bertillon montre, par le biais de dessins, les diverses techniques scientifiques qu'il a imaginées pour déterminer les dimensions caractéristiques du corps criminel : ainsi, avec son compas d'épaisseur et ses compas à glissière, le célèbre chef de l'identité judiciaire de la Préfecture de police de Paris mesure les tailles, les envergures, les bustes, les têtes et les oreilles, les pieds, les doigts médus et auriculaires ainsi que les coudées¹⁵. Il réduit le criminel à un corps

¹² Voir Marc Renneville, *ibid.*, p. 239 et les suivantes.

¹³ David Le Breton, *Des Visages*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴ François Dagognet, *Faces, surfaces, interfaces*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁵ Voir l'album regroupant les dessins des outils et techniques de Bertillon : *Identification anthropométrique. Instructions signalétiques*, t. I, Melun, 1893, 131 p.

arithmétique¹⁶. Autrement, mais tout autant ancré dans les traits saillants et les contours mesurables des morphologies humaines, Lombroso étudie les stigmates de la prostituée et du délinquant afin d'y lire les traces d'une régression morale et d'une culpabilité. Il tente de cerner la déviance sociale dans l'anomalie physique. Sous les formes de la mâchoire et du nez, la pigmentation des cheveux, la longueur du visage, les rides, les cicatrices, la grosseur des oreilles, ces regards spécialisés découvrent une hérédité, des appétits, des vices et vertus, qui réduisent et résument l'homme à une catégorie. Le corps, plus particulièrement celui du « monstre social » (le marginal, le fou, le criminel, l'hystérique, par exemple), est porteur de traces devant être transformées par le discours scientifique, en moyen de reconnaissance et de signalement de l'anormalité. Les techniques de mesure anatomique sont, pour l'anthropologue, le phrénologue, le mensurateur, une manière de marquer scientifiquement, autrement que par le fer rouge aboli en 1832, les identités déviantes, plus spécialement celle du récidiviste, au regard de la société

La recherche d'un système identificatoire efficace qui s'effectue tout au long du XIX^e siècle est le fruit d'un discours normatif et réglementariste qui s'arrime sur des activités de classifications et de comparaisons ainsi que sur une méthode statistique. Animé par un imaginaire de la transparence et du dévoilement, ce siècle positiviste, au regard des méthodes herméneutiques inventées par la science, voit l'apparition, selon Carlo Ginzburg, « d'une constellation de disciplines basées sur le déchiffrement des signes de tous genres allant des symptômes aux écritures¹⁷. » Dans son essai fondateur sur les traces, Ginzburg nomme « paradigme indiciaire » l'herméneutique moderne des empreintes, des marques et indices. Ce paradigme tisse des ramifications dans plusieurs disciplines, plus particulièrement dans la sémiotique médicale et le bertillonnage. Le roman au XIX^e siècle est largement motivé par ce

¹⁶ N'est-ce pas aussi, en quelque sorte, le rêve de la casuistique religieuse? Autrement, mais sensiblement selon le même modèle, elle tente, nous l'avons vu, de quantifier le désir et de mesurer l'intensité des penchants, transformant ainsi l'aveu en une arithmétique du corps. (Voir l'introduction de la partie I.)

¹⁷ Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1989, p. 152.

« paradigme indiciaire ». Comme le suggère Peter Brooks, « la réalité moderne – et, par conséquent, le roman moderne – est synecdochique, métonymique, car dans le roman il est question d’enchaîner les détails/indices pour découvrir, à la fin, qui est qui¹⁸. » Fondée sur l’indice, surtout corporel, la fiction naturaliste s’approprie les travaux des physionomistes, car elle utilise, tout comme eux, un paradigme scientifique basé sur les détails signifiants de l’identité.

Description du corps : de la genèse au roman

Zola, à l’instar des savants et praticiens du corps au XIX^e siècle, s’intéresse aux traits morphologiques qui servent à caractériser ses personnages. Il suffit de plonger dans les dossiers préparatoires pour saisir l’importance de la détermination physique du personnel romanesque zolien. À propos de Nana, par exemple, l’écrivain configure ainsi sa physionomie :

Blonde, rose, figure parisienne, très éveillé, le nez légèrement retroussé, la bouche petite et rieuse, un petit trou au menton, les yeux bleus très clairs, avec des cils d’or. Quelques taches de son qui reviennent l’été, mais très rares, cinq ou six sur chaque tempe comme des parcelles d’or. La nuque ambrée, avec un fouillis de petits cheveux¹⁹.

On le voit, le portrait est signalétique : Zola mentionne les dimensions corporelles (elle est « très forte²⁰ »), les spécificités du visage (le nez est « retroussé »), les traits chromatiques (la couleur des cheveux, de la peau, des yeux et des cils) et les marques indicielles signalant la singularité de la prostituée (le trou dans le menton, les taches de son). Si la description physique du personnage dans l’étude préparatoire ressemble, à certains égards, au signalement descriptif d’une fiche anthropométrique, le romancier s’en éloigne en y intégrant des procédés métaphoriques, symboliques,

¹⁸ Peter Brooks, « Signes de l’identité et paradigme indiciel », dans *Les Lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, textes réunis et présentés par V. Jouve et A. Pagès, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Éditions l’Improviste, 2005, p. 268. Voir aussi, à ce sujet, *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, sous la dir. d’A. Del Lungo et de B. Lyon-Caen, PUV, coll. « Essais et savoirs », 2007, 286 p.

¹⁹ Dossier préparatoire de *Nana*, NAF 10313, f° 191; *FRM*, t. III, p. 414.

²⁰ *Ibid.*

qualificatifs et comparatifs. Ainsi, Satin est décrite à partir d'une comparaison avec Nana, qui sert à qualifier les deux femmes : « Très belle fille, blonde comme Nana, mais d'un blond cendré, une figure de vierge raphaélique, au sourire humide, aux yeux noyés, rêveurs, d'un velours et d'une douceur incroyables²¹. » Ni Nana ni Satin ne possèdent les stigmates de leur profession et les signes d'une dégénérescence que Lombroso lit habituellement sur le corps de la prostituée : c'est que, déjà dans l'ébauche, Zola fait un travail de *fictionnalisation*. Il s'agit donc moins pour l'écrivain naturaliste de faire un abrégé corporel du personnage que de l'inscrire dans une trame narrative. Marie Pichon, dans le dossier préparatoire de *Pot-Bouille*, est décrite comme « insignifiante et effacée²² ». Le romancier indique également qu'elle n'a « pas de personnalité à elle, ni au physique ni au morale [*sic*]²³ ». Si l'insignifiance, l'indécis et l'indéterminé constituent des apories puisque, pour les sciences du corps au XIX^e siècle, l'anatomie est quantifiable et mesurable, ils permettent ici à l'écrivain d'ancrer le personnage dans une banalité qui justifie l'épisode de l'adultère « par bêtise » et « par éducation d'ignorance »²⁴. Les signes corporels (indices, insignes, stigmates) servent ainsi à construire les actions du récit, à élaborer les drames, à signaler aussi la documentation médicale (le corps malade est diagnostiqué dès l'ébauche) et généalogique (le corps se décrit dans ses ressemblances physiques avec le père ou la mère). Dans ces conditions, comme l'explique Colette Becker, le personnage zolien est « avant tout une fonction, une situation. [...] Le personnage est construit pour développer l'idée présidant à l'œuvre et/ou pour faire passer la documentation [...] »²⁵. Colette Becker et, à sa suite, Philippe Hamon, dans son dictionnaire génétique, ont relevé les nombreuses expressions programmatiques et métatextuelles qui reviennent avec constance dans les dossiers préparatoires pour souligner la valeur utilitaire du personnel

²¹ *Ibid.*, f° 196; *FRM*, t. III, p. 420.

²² Dossier préparatoire de *Pot-Bouille*, NAF 10321, f° 271; *FRM*, t. III, p. 966.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, f° 267; *FRM*, t. III, p. 962.

²⁵ Colette Becker, Zola. *Le Saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte », 2002, p. 154-155.

romanesque (« me sert à », « me donne », « pose », etc.²⁶). À l'inverse des portraits tracés par les sciences anthropométriques et physiognomoniques où la description est guidée par des motifs de reconnaissance et d'identification, les « détails portrographiques²⁷ » sont surtout, pour l'écrivain, le point de départ de la narration : ils servent à une caractérisation morale et physique; ils offrent aussi la possibilité d'entrevoir les situations éventuelles du roman et ils donnent à lire l'inscription du passé des personnages.

Henri Mitterand a bien montré que Zola ne se cantonne pas à une représentation plastique et figée du corps. Au contraire, le projet zolien relève d'une tentative de révéler les soubassements et les énergies pulsionnelles qui guident les personnages à partir d'un dévoilement de « leurs appétits, leurs désirs, leurs fonctions, leurs malaises et leurs fatalités; il met à nu non tant les sexes que la sexualité; il ose montrer la toute-puissance du ventre, du ventre obsessionnel [...]»²⁸. Les données relatives au somatique entrent dorénavant dans la composition du personnage et modifient, comme l'explique Mitterand, la distribution des signes dans l'univers romanesque :

[U]ne attention plus grande portée au somatique implique une rénovation du sémiotique, une rénovation des dispositifs littéraires. La personne du sujet fictif de l'énoncé romanesque se trouve désormais considérée dans sa matérialité autant que dans sa mentalité : siège d'affects et de manifestations toutes physiques, elle devient un espace dont chacun des points peut se trouver le lieu d'un phénomène à identifier, à raconter et à styliser²⁹.

D'où, dans les dossiers préparatoires, l'attention précise que l'écrivain porte au corpus biographique et morphologique de ses personnages : c'est ce que Philippe

²⁶ Voir à ce sujet, Colette Becker, *ibid.*, p. 154, et Philippe Hamon, *Le Signe et la consigne : essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste, Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2009, 325 p. [Ce dictionnaire est également consultable en ligne à l'adresse suivante : www.cahiers-naturalistes.com/wiki/doku.php.

²⁷ Véronique Cnockaert, « Du marbre et du chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre d'Émile Zola », *Études françaises*, « Zola, explorateur des marges », vol. 39, n° 2, 2003, p. 38.

²⁸ Henri Mitterand, « Le Corps féminin et ses clôtures. *L'Éducation sentimentale, Thérèse Raquin* », *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, PUF, coll. « Écriture », 1987, p. 108-109.

²⁹ *Ibid.*, p. 112.

Hamon appelle le « cahier des charges³⁰ », dans lequel le romancier collige l'ensemble des renseignements nécessaires à la constitution de son personnel fictionnel. Dans un premier temps, le portrait embrasse la question biologique qui se divise en deux : d'abord, le registre civil et généalogique (date de naissance, parents, possibles combinaisons héréditaires) et, subséquemment, la description physique. Voici un exemple tiré de la genèse narrative d'*Une page d'amour* :

Hélène, née Mouret, femme Granjean. – Est née en 1821, d'Ursule Macquart et de Mouret (ce dernier est établi chapelier à Paris.) Elle est sœur de François, mort à Plassans, et de Silvère mort en 1851. [...] Le portrait d'Hélène. Grande, superbe, correcte. Une Junon châtaine. Un profil romain. Elle est d'un châtain à reflets blonds. Des yeux gris, très grands et très calmes³¹.

Cette première étape dans l'écriture du roman combine examen physique (catalogue de signes distinctifs) et récapitulatif du lignage pathologico-familial. Ensuite, comme il se plaît à l'écrire, Zola « entre [...] dans le portrait moral³² » où il agence la psychologie et les antécédents personnels du personnage : « Une grande droiture, un amour du vrai et de la justice, un caractère très digne et très ferme³³ » ; « Elle s'est mariée très jeune, à 17 ans. Un employé de la préfecture de Marseille, Granjean l'a épousée en 1838, pour sa grande beauté³⁴. » L'écrivain suit, en quelque sorte, le modèle séméiologique lorsqu'il ébauche ses personnages qui sont, dès lors, déterminés par des causes prédisposantes, organiques et psychiques. Cette documentation se trouve ensuite disséminée dans le roman où Zola enchevêtre description du corps (état psychologique et physique du moment présent) et histoire de vie du personnage. Comme l'explique Jean-Louis Cabanès, « le savoir mis en fiches dans l'avant-texte est intégré à la fiction sous la forme d'une galerie de

³⁰ Voir Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998, p. 27 et les suivantes.

³¹ Dossier préparatoire d'*Une page d'amour*, NAF 10318, f° 472; FRM, t. III, p. 96.

³² *Ibid.*, f° 473; FRM, t. III, p. 96.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

portraits³⁵. » Si, dans le dossier prépatoire, la cartographie des signes pathologiques emprunte parfois la voie de la nosographie, elle demeure toujours un tremplin vers l'imaginaire. Le roman privilégie d'ailleurs les représentations de tensions, d'accès, de convulsions et de torsions corporelles, plus que l'inventaire des signes. C'est donc moins l'anatomie qui importe, pour Zola, que les mouvements qui prennent leur source dans l'intériorité de l'individu (passions, détraquements, craquements, crises) et qui se lisent sur des segments du corps.

L'intégration dans la fiction des détails physionomiques exposés dans le dossier prépatoire passe, la plupart du temps, par le narrateur qui distribue un savoir explicatif et savant dans le récit et qui opère une première interprétation du faciès. Zola décrit ainsi le portrait de Madeleine Féral : « C'était une grande et belle fille, dont les membres souples et forts annonçaient une rare énergie³⁶. » De la même manière, il présente Guillaume à partir de sa physionomie qui « annon[ce] le fils intelligent et affaibli d'une forte race³⁷ ». Ce type d'expressions physiognomoniques est fréquent chez Zola, où une partie du corps acquiert une valeur métonymique : « Ces dames étaient au spectacle. [...] [Q]uelques-unes d'entre elles braquèrent sur lui des lorgnettes de théâtre, l'examinant de haut en bas. Ce grand garçon, dont les traits énergiques annonçaient les appétits violents, eut un succès³⁸. » Le corps de Philippe observé avec des lorgnettes grossissant les détails, examiné sous tous ses angles, livre un savoir physiognomonique. En régime zolien, le visage est porteur de signes : il « annonce », « exprime », « indique » les appétits, les instincts, l'hérédité, le caractère, etc. Les marques physiques servent également à traduire les effets de lignages héréditaires. Pierre Rougon est ainsi décrit dans *La Fortune des Rougon* :

Dans sa personne grasse, de taille moyenne, dans sa face longue, blafarde, où les traits de son père avaient pris certaines finesses du visage d'Adélaïde, on lisait déjà l'ambition surnoise et rusée, le besoin insatiable

³⁵ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, t. I, Klincksieck, 1991, p. 405.

³⁶ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 692.

³⁷ *Ibid.*, p. 693.

³⁸ *Les Mystères de Marseille*, OC, t. I, p. 273.

d'assouvissement, le cœur sec et l'envie haineuse d'un fils de paysan, dont la fortune et les nervosités de sa mère ont fait un bourgeois³⁹.

L'alliance dans le visage de Pierre des caractéristiques maternelles et paternelles souligne la survivance en lui de ses parents et ancre le personnage dans une filiation morbide. Véritable condensé biologique et biographique, le « paradigme indiciaire » corporel procède de l'identification, détermine la destinée et fonde l'appartenance du personnel romanesque.

L'Observation physiologique

Le roman zolien offre de nombreux exemples d'interprétations du corps par un regard aigu et clairvoyant. En raison du rôle décisif attribué à l'observation en tant que moyen scientifique dans l'acquisition du savoir et des connaissances, le sens visuel est le plus évocateur et significatif dans le roman naturaliste. Les travaux de Philippe Hamon ont identifié les principes *scopiques* à l'œuvre chez Zola. Ce critique souligne que le regard, véritable outil narratif pour le romancier, introduit et justifie la description de l'espace, des portraits, des objets⁴⁰ parce qu'il offre à la fois une vue sensible du visible et institue un tremplin vers une autre réalité cachée et scellée. On le sait, Zola cherche toujours à aller derrière le réel, le tangible, l'apparence : il met en scène des individus dotés d'un « regard lucide⁴¹ », mais aussi d'une « volonté de savoir ». Le personnage « d'observateur regardant », explique Hamon, « déchiffre les symptômes, lit les signes⁴² ». L'observation passe, dans ces conditions, par un regard qui « “pos[e]” un certain nombre d'indices qui peuvent permettre (au lecteur ou à ses substituts, les personnages qui, en texte, savent lire les signes et déchiffrer les énigmes ou les symptômes) de prévoir l'avenir du personnage⁴³. » Non seulement le coup d'œil suprasensible engendre des pronostics, mais il établit également des

³⁹ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 48.

⁴⁰ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 69 et les suivantes.

⁴¹ *Ibid.*, p. 80.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 80-81.

diagnostics. Le roman naturaliste est le lieu d'une prolifique activité de déchiffrement. Parce que le personnage est toujours l'interprète et le décrypteur du monde qui l'entoure, il pose un regard attentif, parfois stéréoscopique, sur les signes. Comme le mentionne Jean-Louis Cabanès, la présence chez Zola d'un « personnage scrutateur⁴⁴ », qui « pre[nd] à charge, par ses discours ou par ses regards, de devenir l'interprète des signes corporels⁴⁵ » distribue le savoir scientifique dans le tissu textuel, lorsque celui-ci est énoncé par une autorité spécialisée dont le docteur Pascal est l'ultime représentant.

En effet, Pascal constitue dans la série familiale de Zola l'observateur attentif de son entourage, qu'il analyse par une interprétation et une collecte des signes trahissant des secrets. Pour lui, l'observation mène à la découverte d'une vérité intime de l'homme. C'est pourquoi il dévisage les invités de sa mère afin de lire sur l'enveloppe charnelle et dans les formes morphologiques les caractéristiques singulières témoignant du tempérament de chaque individu :

Il regarda avec l'intérêt d'un naturaliste leurs masques figés dans une grimace, où il retrouvait leurs occupations et leurs appétits [...]. Il établit des ressemblances entre chacun de ces grotesques et quelque animal de sa connaissance. Le marquis lui rappela exactement une grande sauterelle verte, avec sa maigreur, sa tête mince et futée. [...] Mais son continuel étonnement était le prodigieux Granoux. Il passa toute la soirée à mesurer son angle facial⁴⁶.

Réduisant le sujet à son animalité et ses contours squelettiques, l'analyse de Pascal emprunte largement aux études physiognomoniques et anthropométriques. Le regard de Pascal est synoptique, il embrasse d'un coup d'œil scientifique les traits extérieurs saillants qui irriguent des signes identitaires et sociaux. En parlant des membres de sa famille, il dit à son neveu l'abbé Mouret : « Tu entendrais de belles confessions, s'ils venaient à tour de rôle... Moi, je n'ai pas besoin qu'ils se confessent, je les suis de loin, j'ai leurs dossiers chez moi, avec mes herbiers et mes notes de praticien. Un

⁴⁴ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie*, t. I, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 96.

jour, je pourrai établir un tableau d'un fameux intérêt⁴⁷... » Tout en fournissant une attestation scientifique au personnage, les démarches de taxinomies, de classements et de catégorisations entreprises par Pascal deviennent le substitut d'une nosographie et organisent un savoir qui rappelle la documentation du romancier. Clairement, pour Pascal, la nomenclature savante est un succédané de la confession. Autrement dit, l'enquête séméiologique, qu'on retrouve d'ailleurs dans les fiches préparatoires offrant la genèse du personnel romanesque des *Rougon-Macquart*, permet de lire le passé, le secret, l'insondable du personnage. C'est d'ailleurs par une lecture des signes psychophysiologiques que Pascal établit la plupart de ses diagnostics : « Pascal l'écoutait [Silvère] en souriant; il examinait avec curiosité ses gestes, les jeux ardents de sa physionomie, comme s'il eût étudié un sujet, disséqué un enthousiasme, pour voir ce qu'il y a au fond de cette fièvre généreuse⁴⁸. » Les gestes signifiants et les modifications du corps démasquent l'intériorité du personnage. Le savant zolien est bien, comme le dit Philippe Hamon, « sujet et opérateur de lisibilité⁴⁹ ».

Si les signes physiques possèdent une valeur hautement révélatrice en régime zolien, c'est que le roman naturaliste engage souvent une sémiotique du *tipos*, c'est-à-dire des traces laissées par le passé qui recèlent un savoir inédit. Chez Zola, le corps est une archive. Dans *Madeleine Féral*, Guillaume sait que sa femme dissimule un secret. C'est pourquoi il investit sa physionomie à la recherche d'indices révélant sa nature cachée : « Guillaume, debout, à quelques pas d'elle, l'examinait, pris de malaise. [...] À coup sûr, elle connaissait le pays; elle y était peut-être venue jadis avec un amant. Guillaume mourait d'envie de la questionner, mais il n'osa le faire avec franchise [...]»⁵⁰. » Établissant des hypothèses basées sur ses sensations (« il

⁴⁷ *La Faute de l'abbé Mouret*, Pl., t. I, p. 1247.

⁴⁸ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 212.

⁴⁹ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 38. Comme l'explique Hamon, le personnage est aussi « lieu et objet d'une lisibilité » (*ibid.*), c'est-à-dire qu'en plus d'expliquer sa société, ses rites, ses espaces et ses individus – et donc de distribuer dans l'espace romanesque le savoir naturaliste –, il est lui-même, parce qu'intégré dans ce monde romanesque, un signe – et donc sujet à interprétation. Il remplit alors ces deux fonctions : il est tour à tour vérificateur et producteur des signes, il « dévoilera et se dévoilera perpétuellement. » (*Ibid.*, p. 37.)

⁵⁰ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 696.

sentait qu'un abyme se creusait à chaque instant entre elle et lui⁵¹ ») et ses intuitions, le jeune homme entrevoit la trajectoire de vie de Madeleine. Le secret est anticipé, et la prévision s'actualise par une lecture des signes annonciateurs de l'aveu. Ce qu'il cherche, ce n'est pas tant les marques qui prédisent l'avenir que l'empreinte du passé laissée sur la chair de son amante. Or, à cette lecture rétrospective du corps supplée une confession de la jeune femme qui confirme les pressentiments de Guillaume :

“À quoi bon à présent? dit-elle. Nous en reviendrons là tôt ou tard... Depuis le jour de notre première rencontre, je sens bien que je vous appartiens... J'avais rêvé de me réfugier dans un couvent, je m'étais juré de ne pas commettre une seconde faute. Tant que je n'ai eu qu'un amant, j'ai gardé mon orgueil. Aujourd'hui, je comprends que je roule à la honte... Ne m'en veuillez pas d'être franche.”

Elle prononça ces mots avec une telle tristesse que les fiertés du jeune homme s'amollirent. Il redevint doux et caressant. [...] Guillaume songeait. Pour la première fois, la jeune femme venait de lui parler de son passé, de lui avouer que déjà elle avait eu un amant; cet amant, dont il retrouvait le souvenir vivant et ineffaçable dans chaque geste, dans chaque parole de sa compagne, lui paraissait se dresser entre eux, maintenant que son ombre avait été évoquée⁵².

Avant la parole qui confirme les soupçons d'immoralité, le corps a trahi Madeleine. Mais si le secret reste entier – en effet, Guillaume ne connaît pas l'identité du premier amoureux de Madeleine –, il s'expulse par le truchement des signes physiologiques⁵³ : « Il s'inquiétait des années mortes, il épiait la jeune femme pour lire un aveu dans ses gestes, dans ses regards; puis, lorsqu'il croyait surprendre en elle une pensée qui lui était étrangère, il se désolait de ne pas lui suffire⁵⁴. » Avec un regard perçant qui reproduit, dans la fiction, l'observation naturaliste et savante, Guillaume tente, par le biais d'une lecture des indices corporels, d'obtenir une confession détaillée.

Le fonctionnement du paradigme indiciel dans ce roman montre que peu de secrets demeurent cachés puisque tout s'écrit sur la chair. Après l'aveu de Madeleine,

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 701.

⁵³ En filigrane se dessine ici la théorie de l'imprégnation dont nous avons déjà parlé. (Voir le chapitre I de la partie I.)

⁵⁴ *Madeleine Féral, OC*, t. I, p. 743.

qui lui révèle sa liaison avec Jacques, son meilleur ami, le regard scrutateur de Guillaume observe autrement, avec beaucoup de minutie, voire avec une folie *scopique* qui évoque celle de la science anthropométrique, ce corps coupable :

Et il voyait sa femme dont les jeux de physionomie lui rappelaient la figure du chirurgien. Elle avait des tours de cou, des mouvements d'épaules qu'il reconnaissait. Certains mots particuliers qu'elle répétait à tout propos le secouaient douloureusement : il se souvenait d'avoir entendu ces mots dans la bouche de Jacques⁵⁵.

En effet, toute la physionomie de Madeleine dévoile qu'elle est en permanence sous le joug de l'amant premier : « elle avouait à chaque instant qu'il la possédait toujours, qu'elle garderait toujours la marque de ses baisers⁵⁶. » Ainsi, ce corps constamment en posture d'aveux produit du langage et du sens : il discourt à l'insu de Madeleine. Le familier est devenu subitement étranger pour Guillaume qui constate dans sa femme moins une transformation (c'est le regard du jeune homme qui est changé) qu'une profonde division. La découverte de la « faute » laisse apercevoir un clivage (elle est divisée entre deux hommes, mais surtout elle possède une part d'ombre inaccessible à l'autre). Et Guillaume, incapable de détacher son regard de cette chair parlante et énigmatique, se perd dans une étude des modifications corporelles : « malgré lui, bien qu'un pareil examen lui causât d'atroces souffrances, il ne quitta plus sa femme des yeux, il assista au réveil de l'ancien amour, notant chaque ressemblance nouvelle qui se révélait. Ses observations de chaque heure faillirent le rendre fou⁵⁷. » Prenant des notes et faisant des examens comme le docteur Pascal avec ses fiches biologiques sur sa famille, il se transforme en observateur qui analyse le visible. Or, le corps de l'autre le renvoie à l'image de sa propre folie. Médusé par la physionomie de la femme, il s'abîme dans l'hallucination. Le paradigme du « demi-sommeil » et du « rêv[e] éveillé »⁵⁸ met l'accent sur le regard fou et subjectif du personnage. Le sentiment de déréalité montre qu'il n'a pas l'objectivité du savant,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 859.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 800.

car il n'a rien d'un spectateur passif. Au contraire, complètement halluciné par la révélation, il participe à la métamorphose du corps de sa femme qu'il module selon ses propres perceptions faussées. En effet, elle perd peu à peu son statut d'épouse et de mère, se transformant aux yeux de Guillaume en une fille aux mœurs dissolues : « il lui trouvait une attitude de courtisane, une face dure et épaisse de femme rassasiée. [...] C'était comme un nouvel être qui se montrait à lui, et il interrogeait chaque trait pour y lire les pensées qui transformaient ainsi la jeune femme⁵⁹. » Le physique est alors en adéquation avec l'histoire de vie de Madeleine. Le regard subjectif, devenu incisif et divinatoire (il déchiffre les pensées d'autrui), remodèle le corps de la femme pour ensuite se retourner sur lui-même, dans une contre-plongée vers l'intériorité de l'observateur. L'interrogation sur les perceptions du sujet (il se questionne sur ce qu'il voit) et sur le sentiment de déréalisation suscitent un travail de redéfinition de sa propre identité. Devant cette femme inconnue, Guillaume soudainement se rappelle ses origines : « Lorsque la certitude de sa noblesse lui revint, il se calma un peu, il regarda les épaules de Madeleine avec un reste de mépris mêlé d'une pitié attendrie⁶⁰. » Surnommé le « Bâtard » parce qu'ayant été reconnu tardivement par son père, il renoue avec sa filiation noble à ce moment de crise. Le lien généalogique, symboliquement défini par son nom « de Viargue », apparaît comme un rempart contre la déchéance familiale. Ainsi, après l'aveu, cet orphelin, sans véritable racine identitaire, sans passé, refonde son identité tout en remettant en cause celle de son épouse. Le nom lui confère une lignée, un héritage biologique et une appartenance à une tradition : il consigne le jeune homme dans une histoire et dans l'Histoire. Après l'apocalypse intime, la destruction de son mariage, l'annulation des souvenirs qui sont désormais illusoires, tout ce qui reste et perdure, c'est la particule nobiliaire qui agit comme un tatouage, tout comme les marques du premier amant inscrites sur le corps de Madeleine.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 799.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 802.

L'observation du corps mène à la découverte des secrets et est parfois un substitut ou un complément à l'aveu : dans *Madeleine Féral*, on vient de le voir, elle met sur la voie d'un savoir de la division du sujet et du décèlement du différent et du caché dans le familial. Cependant, force est de constater qu'elle échoue aussi, à plusieurs occasions, à transmettre un savoir précis. Dans *La Bête humaine*, *La Conquête de Plassans* et *La Curée*, nous le verrons, Zola met en scène des mauvais lecteurs de corps. Malgré l'importance et la prépondérance des traits plastiques du corps dans l'œuvre naturaliste – les nombreuses mâchoires et bouches trop fortes, les fronts développés, les nez menus, les chevelures foncées texturent les portraits⁶¹ –, le romancier, emporté par les nécessités de la fiction, se dissocie de ses modèles scientifiques. En effet, il défigure non seulement ses personnages, mais tout le système de mesures géométriques de l'anatomie qui abolit justement toute possibilité de distorsions naturelles et de falsifications des traces morphologiques. Dans *Germinal*, nous y reviendrons, les corps écrits et sculptés des mineurs dénaturent et déforment les signes physiognomoniques, qui ne sont plus, comme dans les observations de Pascal ou de Guillaume, des synthèses d'aveux, même s'ils conduisent à une forme de connaissance et de révélation. Clairement, la morphologie du corps génère des erreurs de lecture. Les signes osseux, statiques, fermes du corps échouent à révéler l'intériorité, le moral et le caractère des personnages : ils sont plutôt des désaveux de la science.

En quête de signes corporels : le regard déviant dans « La Bête humaine »

Dès la rédaction de l'ébauche de *La Bête humaine*, Zola se donne pour consigne de suivre le portrait du criminel-né de Cesare Lombroso pour élaborer le modèle de Jacques Lantier, le meurtrier de sa série romanesque⁶² : « *Pourtant ne pas oublier les*

⁶¹ Pour plus d'exemples de portraits, voir l'ouvrage de Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 170 et les suivantes.

⁶² Nous étayons ici, dans cette partie sur *La Bête humaine*, certaines idées de notre article « Paradoxes du monstre en régime zolien. Le Criminel, le magistrat et l'écrivain », dans *Monstres et monstrueux littéraires*, sous la dir. de M.-H. Larochelle, Laval, PUL, 2008, p. 57-69.

signes du criminel-né dans tout ce portrait physique. Il faudrait garder le type physique des criminel-né et l'embellir. À voir⁶³. » L'anthropologie judiciaire, formée autour des années 1880, s'est constituée comme une science du corps criminel. Non seulement, pour elle, comme nous l'avons déjà dit, le physique et le moral sont indissociables, mais le criminel possède les traits physiques du sauvage et un sens moral d'une époque révolue⁶⁴. Comme l'explique Lombroso, « les crimes les plus affreux, les plus barbares, ont un point de départ atavistique⁶⁵ ». Sous l'influence de certaines circonstances, les instincts sauvages de l'homme réapparaissent et le poussent à commettre des actes répréhensibles. Dans le délinquant ressurgissent la bête et la brute, ce qui a pour effet de menacer la civilisation : « Anomalies physiques et mentales trahiraient des conduites figées à des âges antérieurs de l'humanité. Infirmités et tares héréditaires pourraient inverser le progrès tout en favorisant les actes transgressifs⁶⁶. » Au premier abord, la fiction semble rejoindre la théorie puisqu'un des *leitmotive* les plus puissants du roman est le retour morbide de « l'ancien homme des cavernes qui persiste chez l'homme moderne⁶⁷ ». Pourtant, les énoncés scientifiques laissent rapidement place dans le récit naturaliste à un discours mythique sur l'origine. Plus que de régression vers une époque primitive, Zola parle d'« inconnu⁶⁸ », de « profondeur noire⁶⁹ », de « porte d'épouvante⁷⁰ », de « gouffre noir⁷¹ », de « noir épouvantable⁷² ». Le savoir anthropométrique nourrit certes une méditation fantasmatique sur le fondement matriciel de l'humanité. Mais chez Zola,

⁶³ Dossier préparatoire de *La Bête humaine*, f^{os} 540-541. C'est Zola qui souligne.

⁶⁴ Pour plus de détails sur la formation de cette science, voir Martine Kaluszynski, « Aux origines de la criminologie : l'anthropologie criminelle », *Frénésie, histoire, psychiatrie, psychanalyse*, n° 5, printemps 1988, p. 17-29.

⁶⁵ Cesare Lombroso, *L'Homme criminel. Étude anthropologique et médico-légale*, Félix Alcan, 1887, p. 665.

⁶⁶ Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, « Identifier. Traces, indices, soupçons », dans *Histoire du corps*, t. III, Seuil, 2006, p. 266.

⁶⁷ Dossier préparatoire de *La Bête humaine*, NAF 10272, f° 40.

⁶⁸ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1204.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 1199.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 1297.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 1199.

cette réflexion sur l'origine plonge ses racines dans le mythologique et le symbolique. Le détail médical alimente la fiction, en ce qu'il est un tremplin vers l'imaginaire, mais il est rapidement dépassé parce qu'il obéit à des contraintes esthétiques davantage que conceptuelles.

Si le roman renferme indéniablement des éléments de l'*Homme criminel* qui transparaissent, de façon modalisée, à travers le discours intérieur de Jacques Lantier, il s'éloigne également de la pensée lombrosienne. L'écart entre la théorie et la fiction se situe, d'une part, dans l'explication de l'atavisme, qui, dans le roman, demeure fragmentaire, interrogative et mythique, n'atteignant pas véritablement un statut scientifique; et, d'autre part, dans le corps du criminel zolien qui n'arbore plus l'inscription visible et le tatouage de ses déviances. Lombroso commente la physiologie particulière de Roubaud au regard de sa typologie anthropologique : « Or, les caractères physiques de Roubaud sont la barbe entière, les cheveux roux, les yeux vifs; il n'a de particulier que les sourcils réunis, le front bas et la tête plate, il n'a presque aucun des caractères des criminels ni au physique ni au moral, ni même dans la généalogie⁷³. » Le docteur Jules Héricourt, chef du laboratoire physiologique de la Faculté de médecine de Paris, confirme, dans sa fine analyse des personnages du roman, l'absence de signes distinctifs chez Jacques Lantier : « les stigmates [du criminel] manquent à peu près complètement; l'auteur insiste même sur la régularité du visage⁷⁴. » Plus près de nous, Colette Becker résume ainsi la distance que l'écrivain prend à l'égard des théories anthropométriques :

Zola s'écarte dès lors des affirmations de Lombroso et d'autres criminalistes sur la possibilité de reconnaître physiquement les criminels et de protéger par là, la société. [...] [L]e scandale que Zola met en scène avec *La Bête humaine*, en s'opposant aux tenants de la responsabilité du criminel, c'est l'illisibilité d'un homme en apparence "normal", emporté par une pulsion

⁷³ Cesare Lombroso, « *La Bête humaine* et l'anthropologie criminelle », *La Revue des revues*, vol. 4-5, 1892, p. 261.

⁷⁴ Jules Héricourt, « *La Bête humaine* de Zola et la physiologie du criminel », *Revue politique et littéraire. Revue bleue*, t. XLV, n° 23, 7 juin 1890, p. 713.

irrésistible, brutale, impossible à prévoir et momentanée, car il redevient, après l'acte, apparemment "normal"⁷⁵.

En effet, le criminel zolien brouille tous les stigmates du monstrueux parce que Zola, selon une technique du portrait « hétéroclite » et « composite »⁷⁶, allie des traits antinomiques dans la composition de ses figures. Les « mâchoires trop fortes⁷⁷ » et les yeux « larges et noirs, semés de points d'or [se troublant] d'une fumée rousse, qui les pâlisait⁷⁸ » signalent, effectivement, conformément à la typologie lombrosienne, le criminel, mais s'opposent à « [l]a tête ronde de beau garçon, [l]es cheveux frisés, [l]es moustaches très noires⁷⁹ », la « peau fine, bien rasée sur les joues⁸⁰ » qui donnent à Lantier « l'air d'un monsieur⁸¹ ». Jacques est un signe inquiétant parce qu'il trouble les certitudes de la science. Pour Lombroso, il y a toujours des anomalies physiques et mentales qui témoignent de la présence de l'homme primitif au sein du délinquant⁸². Selon Gabriel Tarde, célèbre criminaliste français, « le criminel-né n'est pas un sauvage, pas plus qu'il n'est un fou. Il est un monstre, et comme bien des monstres, il présente les traits de régression au passé de la race ou de

⁷⁵ Colette Becker, « Zola et Lombroso. À propos de *La Bête humaine* », *Les Cahiers naturalistes*, 52^e année, n° 80, 2006, p. 42.

⁷⁶ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Hachette, coll. « Supérieur », 1993, p. 109.

⁷⁷ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1026.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1026.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1294.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1026.

⁸¹ Dossier préparatoire de *La Bête humaine*, NAF 10273, f° 540. Philippe Hamon remarque que de nombreux portraits sont construits avec des modalisateurs (« mais », « quoique », « cependant », etc.) qui « disposent dans le texte des espaces évaluatifs et herméneutiques brouillés » (*Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 109.), ce qui est le cas dans *La Bête humaine*. Jacques Lantier a des traits forts accentués, mais ressemble également à un bourgeois. De plus, ajoutons que les modalisateurs indiquent aussi la dualité du personnage et la division du moi. À partir du moment où la personnalité est dédoublée, comme chez Lantier, il est normal de voir apparaître des marqueurs « composites » inscrivant dans le corps du texte (et sur le corps du personnage) les marques de sa complexité psychologique. Zola utilise en quelque sorte un processus de détermination qui s'oppose à celui de Lombroso, car celui-ci réduit et simplifie les corps à des invariants. Nous reviendrons sur cette question du portrait « composite » à la fin de ce chapitre : voir plus particulièrement « De la critique des sciences du signes au portrait dysharmonique ».

⁸² Martine Kaluszynski écrit que « l'héritage le plus redoutable des théories lombrosiennes est de penser que les criminels constituent une véritable race à part, comportant des stigmates de structures précis, biologiques ou psychologiques, et qui constitueraient ainsi une marque distinctive et indélébile. » (« Aux origines de la criminologie », *op. cit.*, p. 20.)

l'espèce qu'il combine différemment⁸³. » Pourtant, Zola se met à distance de ce lieu commun suggérant le stigmatisme chez le malfaiteur. Dans *La Bête humaine*, le criminel ne porte plus l'inscription d'une marque de ses déviations sur sa physiologie ni les signes visibles d'une régression vers un passé de l'humanité. À la fois monstre et monsieur, il se nourrit de toutes les significations. Cette « esthétique de l'oxymoron⁸⁴ », propre aux portraits zoliens, perturbe le système judiciaire dans l'intrigue du roman, car le protocole de lecture utilisé par le juge Denizet, enquêteur chargé de faire la lumière sur le meurtre de Grandmorin et de Séverine, est basé sur le décryptement des indices supposément parlant du corps.

Comparé à un « anatomiste moral, doué de seconde vue, extrêmement spirituel⁸⁵ », le juge Denizet, malgré ses qualités de voyance et son « coup d'œil [qui] démont[e] un homme⁸⁶ », échoue à trouver le véritable coupable de l'assassinat commis par Lantier. En effet, l'enquête fixe ses accusations sur Cabuche, qui est, écrit Zola, « le type même de l'assassin⁸⁷ ». D'emblée, l'enquêteur possède plusieurs preuves directes contre Cabuche, c'est-à-dire les gants et mouchoirs de la victime retrouvés chez le suspect ainsi que les témoignages de Roubaud et de Misard qui l'ont aperçu sur le lieu du crime, ruisselant de sang. Si elles suffisent à rendre suspect le jeune homme, les preuves matérielles et oralisées ne dévoilent pourtant pas le motif du délit. Denizet a donc besoin d'aveux pour corroborer son interprétation : « Harcelé d'interrogatoires, pris et repris dans l'écheveau savant des questions, insoucieux des pièges qui lui étaient tendus, Cabuche s'obstinait à sa version première⁸⁸. » Malgré la torture psychologique, l'inculpé ne confessera jamais le crime qu'il n'a pas commis. Pourtant, l'interrogatoire le jette dans « une rage folle de protestation⁸⁹ ». Denizet

⁸³ Gabriel Tarde, *La Criminalité comparée*, Les Empêcheurs de penser en rond/Seuil, 2004 [1886], p. 61.

⁸⁴ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 176.

⁸⁵ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1084.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 1314.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 1320.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 1308.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 1309.

édifie alors son expertise à partir des réactions du prévenu aux questions : il établit que Cabuche est « un gredin des plus dangereux en somme, sournois, mais dont la violence éclatait quand même, avouant pour lui les crimes qu'il niait⁹⁰. » Ce qui constitue la preuve suprême de la culpabilité de Cabuche, c'est le corps qui se trahit. Mais qu'est-ce que ce corps dit réellement? Il dévoile une violence, inhérente non pas au crime, mais à l'injustice, et il révèle une passion cachée pour la victime. En effet, cet amour inavoué, qui suggère selon Denizet que le prévenu a « agi sous l'empire d'une crise suprême de désir⁹¹ », se découvre par une rougeur du visage qui fait office d'aveu : « La première fois que M. Denizet l'avait interrogé sur la passion dont il brûlait pour la victime, il était devenu très rouge, ainsi qu'un tout jeune garçon à qui l'on reproche sa première tendresse [...]»⁹².

À l'observation de son comportement agressif et de son désir fétichiste envers la victime⁹³ s'ajoute le fait que le suspect répond parfaitement aux critères physiologiques de criminalité :

C'était un gaillard, au cou puissant, aux poings énormes, blond, très blanc de peau, la barbe rare, à peine un duvet doré qui frisait, soyeux. La face massive, le front bas disaient la violence de l'être borné, tout à la sensation immédiate [...]. [Il] avait déjà, avec son effarement et sa blouse déchirée, l'air louche du prévenu, cet air de bandit sournois que la prison donne au plus honnête homme⁹⁴.

Le portrait de Cabuche présente, en effet, « plusieurs indices de criminalité en germe, et même institutionnelle⁹⁵. » Il ne peut échapper à la condamnation, car « tout [le] désign[e] ouvertement⁹⁶ ». Effectivement, il correspond en tous points au parangon

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 1308.

⁹² *Ibid.*, p. 1309.

⁹³ En effet, lors d'une perquisition, on retrouve dans sa mesure une série d'objets ayant appartenu à Séverine : « des mouchoirs et des gants de femme, sous lesquels était une montre d'or ». (*Ibid.*, p. 1310.) Cabuche a aussi volé « des bouts de lacets, des agrafes, des épingles » ainsi que des « chiffons » parfumés de la victime. (*Ibid.*)

⁹⁴ *Ibid.*, p. 1098.

⁹⁵ Geoff Woollen, « Des brutes humaines dans *La Bête humaine* », dans Zola. « *La Bête humaine* » : *texte et explications, Actes du colloque de Glasgow*, réunis et édités par G. Woollen, Glasgow, University of Glasgow French/German publications, 1990, p. 168.

⁹⁶ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1307.

du criminel tel qu'envisagé par les institutions judiciaires. Gabriel Tarde, dans son ouvrage *La Criminalité comparée*, publiée en 1886, soit quatre ans avant la publication de *La Bête humaine*, condamne que l'étude de l'apparence corporelle est encore, en cette fin de siècle, utile pour juger l'homme criminel :

Sous l'ancien régime, d'après Loiseleur, les commentateurs des lois criminelles, Jousse et Vouglans, comptaient au nombre des graves motifs de suspicion *la mauvaise physionomie de l'inculpé*. En fait, même de nos jours, il n'en faut pas plus, dans certains cas difficiles, pour décider un juge hésitant entre deux individus à poursuivre⁹⁷.

De plus, le passé du prévenu est garant de sa violence et de sa criminalité : il a déjà été « condamné à cinq ans de prison pour avoir tué [en légitime défense] un homme⁹⁸. » Denizet, au premier regard, conclut à la culpabilité de Cabuche : « tout devenait licite contre lui, il n'avait plus que le droit d'avouer son crime⁹⁹ » Niant le meurtre et refusant l'aveu, Cabuche est dès lors réduit à son corps, qui, aux yeux de l'institution criminelle, porte les traces du crime. Il est donc, au point de vue judiciaire, le criminel idéal parce qu'il cadre de façon exacte dans la taxinomie des stigmates et indices de la monstruosité. Au procès, il est, d'ailleurs, jugé par la foule sur ses inclinations naturelles et anthropométriques : « Quant à Cabuche, il était bien tel qu'on se l'imaginait, vêtu d'une longue blouse bleue, le type même de l'assassin, des poings énormes, des mâchoires de carnassier, enfin un de ces gaillards qu'il ne fait pas bon de rencontrer au coin d'un bois¹⁰⁰. » Du prévenu ne reste qu'un corps investi par des regards dépréciatifs : la mécanique judiciaire ainsi que le public

⁹⁷ Gabriel Tarde, *La Criminalité comparée*, op. cit., p. 39. La mention renvoie à Jules Loiseleur, *Les Crimes et les peines*, Hachette, 1863. Comme le remarque Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, « l'existence de stigmates physiques définitivement identifiables n'est plus jugée crédible dès les années 1890 [Notons que *La Bête humaine* est publiée justement en 1890.] [...]. Non pas que les indices physiques perdent leur sens dans ces années de la fin du XIX^e siècle. Ils sont, à vrai dire, de part en part réorientés, dans leur rôle, dans leur contenu : moins centrés sur la recherche de quelque insaisissable "criminel-né", par exemple, et davantage sur la recherche d'un individu anonyme, mais situé et précis. » (Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, « Identifier. Traces, indices, soupçons », op. cit., p. 267.)

⁹⁸ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1099.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 1320.

assistant à la sentence exigent de lui des signes qui confirment le jugement de culpabilité. Le corps avoue à la place du détenu. Les multiples regards perçants et soupçonneux portés sur Cabuche engendrent une biographie criminelle qui est de l'ordre de la fiction. D'ailleurs, lorsqu'il enquête sur le premier crime, celui de Grandmorin, Denizet tente littéralement de faire cadrer le portrait de l'assassin imaginé et signalé par Roubaud (il s'agit alors d'un « assassin imaginaire¹⁰¹ ») avec celui de Cabuche : « celui-ci est grand comme l'autre, et il est blond, et il n'a pas de barbe¹⁰²... » De la création d'un double inversé par Roubaud pour éloigner les soupçons (il a dressé un signalement contraire au sien) au coupable établi dans la fiction du juge d'instruction, Cabuche devient un être fictionnel, qui n'a d'essence et d'existence que dans l'imagination des acteurs du système criminel : il catalyse toutes les peurs qu'une société peut entretenir avec le crime. Le principe discriminatoire à la base de l'anthropométrie justifie la lecture faite par Denizet des signes corporels et des conduites de Cabuche comme prodromes pour l'assassinat. Identification du caractère du criminel au meurtre, projection d'un jugement pré-déterminé sur la physionomie, animalisation des traits physiques, analyse du comportement et du passé au regard des actes réprouvés par la justice, relecture des faits antérieurs au crime à la lumière d'un savoir incliné vers la culpabilité du prévenu, processus causal qui a conduit à l'acte répréhensible : la procédure d'examen et d'interrogatoire du juge Denizet mobilise un ensemble de points de vue axiologiques, normatifs, diagnostiques et pronostiques erronés.

Non seulement le magistrat du roman zolien condamne un pauvre innocent, faible d'esprit, « aux travaux forcés à perpétuité¹⁰³ », mais il ne parvient pas à éclaircir et à prouver les raisons de l'acte meurtrier. La faillite de l'instruction de Denizet remet en question la légitimité d'une lecture morphologique du corps criminel, et celle plus générale du pouvoir accordé à la technique d'investigation

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 1103.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 1323.

positiviste. Médicale, judiciaire, littéraire, sociale, psychologique, journalistique, l'enquête s'impose comme modèle au XIX^e siècle dans la recherche du « vrai » de l'individu. « [N]ous sommes en un siècle où l'enquête est à la mode », écrit Paul Brulat dans sa chronique sur l'*Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie* du docteur Toulouse¹⁰⁴, résumant, d'une seule phrase, l'esprit de son siècle. À la mode, l'investigation l'est certainement parce qu'elle se constitue comme un outil scientifique. Elle est pour Zola une « méthode moderne¹⁰⁵ ». Depuis la rédaction de *Thérèse Raquin*, l'écrivain se réclame d'une posture savante qui utilise « l'outil d'enquête universelle dont le siècle se sert avec tant de fièvre pour trouver l'avenir¹⁰⁶. » L'enquête positiviste permet la maîtrise intellectuelle de ce qui échappe à la raison et de ce qui s'érige aux bornes de la normalité. Elle rend représentable l'indicible, l'inavoué, le secret. Or, c'est justement sur l'incompréhensible qu'achoppe la mécanique judiciaire dans *La Bête humaine*. Parce qu'elle fait abstraction d'une autre réalité, relevant d'une compétence psychiatrique, qui est celle de l'instinct, de la folie homicide et du crime sans raison, l'investigation de Denizet avorte dans sa tentative de *régler* et de dénouer le crime. Dès l'ébauche, Zola veut un « meurtre des nerfs, du détraquement nerveux, sans nécessité ni explications possibles¹⁰⁷ ». Pourtant, l'écrivain hésite longuement sur les causes et les justifications du besoin de tuer de son criminel, comme s'il s'enlisait lui aussi dans cette catégorie instable qu'est la folie homicide. Dans le premier arbre généalogique, il inscrit dans la case d'Étienne Lantier, qui devait servir de personnage pour le roman sur le crime : « Hérité de l'ivrognerie se tournant en folie homicide¹⁰⁸. » Il écrit ensuite dans le dossier préparatoire de *La Bête humaine* : « Peut-être pourtant devrais-je plutôt expliquer le meurtre comme une fatalité [...]. Il tue parce qu'il doit tuer, montrer la folie homicide, la logique qui le pousse au

¹⁰⁴ Paul Brulat, « L'Homme de génie », *L'Événement*, 3 novembre 1896.

¹⁰⁵ Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 522.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Dossier préparatoire de *La Bête humaine*, NAF 10272, f° 401.

¹⁰⁸ Premier « Arbre généalogique », publié dans *Une page d'amour*, Pl., t. II, p. 798.

meurtre [...] ¹⁰⁹ ». Et il souligne plus loin qu'il a « besoin de connaître les cas de monomanie du meurtre, afin de bâtir son cas sur des exemples ¹¹⁰. » La folie homicide, la crise morbide instinctive sans signe apparent de folie et la monomanie du meurtre sont des synonymes, et résument l'incertitude et l'embarras dans lesquels les psychiatres de ce siècle étaient empêtrés lorsqu'ils avaient à analyser des délits injustifiables, déraisonnables et illogiques, comme ceux de Pierre Rivière et d'Henriette Cornier ¹¹¹. Pierre d'achoppement de l'expertise médico-légale, la folie homicide fait partie d'une catégorie d'aliénation difficilement détectable : elle suppose un comportement en apparence sain, car l'impulsion est passive.

À partir de la deuxième moitié du siècle, le crime sans raison est perçu par le système pénal comme la faille de son édification. La lucidité des criminels lors du geste morbide prouve la disparition de la folie, mais l'inintelligibilité du délit, l'absence de motifs et d'intérêts rendent difficile l'exercice du pouvoir de punir puisqu'elles suggèrent la déraison. Quasiment invisible, l'aliénation meurtrière qui naît d'actes instinctifs bouleverse, durant tout le XIX^e siècle, le droit et la police, car elle « peut apparaître, comme toute autre, chez un homme porteur du faciès le plus honnête et le plus normal, et on n'a jamais prouvé qu'elle se produisît toujours chez les individus criminellement conformés ¹¹². » Le crime morbide et sans raison serait alors le symbole de la monstruosité puisqu'il détraque la machine judiciaire. Comme l'écrit Michel Foucault, « la monstruosité est cette irrégularité naturelle, telle que, lorsqu'elle apparaît, le droit se trouve remis en question, le droit n'arrive pas à fonctionner. Le droit est obligé de s'interroger sur ses propres fondements ¹¹³ ». Ce type de meurtre met sens dessus dessous le système pénal : l'expertise psychiatrique,

¹⁰⁹ Dossier préparatoire de *La Bête humaine*, NAF 10272, f^{os} 343-344.

¹¹⁰ *Ibid.*, f^o 368.

¹¹¹ Voir à ce sujet les travaux de Michel Foucault, plus particulièrement *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIX^e siècle*, présenté par Michel Foucault, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1973, 424 p.; et *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 1999, 351 p.

¹¹² Gabriel Tarde, *La Criminalité comparée*, *op. cit.*, p. 48-49.

¹¹³ Michel Foucault, *Les Anormaux*, *op. cit.*, p. 59.

en prouvant l'absence de motifs dans le délit, établit de ce fait la déraison. Faut-il rappeler que, depuis 1810, selon l'article 64 du Code criminel, le crime s'efface devant la folie? La présence de la conscience lors du crime ne garantit aucunement, comme l'explique Marcel Gauchet, « la maîtrise de ses actes » :

On peut avoir prémédité son crime, s'être parfaitement rendu compte des actes qu'on commettait, fort bien s'en souvenir et n'en être pas moins fou, plaideront ainsi les aliénistes, devant des juges fermement attachés pour leur part à la vieille condition de l'aveuglement complet et de l'ignorance de soi¹¹⁴.

Cette conception du crime, jugé déraisonnable parce que sans motif (et cela même s'il est prémédité) et en dehors du vouloir de l'individu, conditionne le meurtrier zolien. Son crime est purement la satisfaction d'un besoin sur lequel il n'a aucun contrôle. Jacques Lantier fait bien « l'épreuve des limites de la conscience¹¹⁵ », et, de ce fait, son acte est, au regard de l'institution, insensé.

Zola se plaint à montrer, dans *La Bête humaine*, les erreurs d'interprétation et les hésitations du système juridique devant le problème difficilement résoluble du crime sans mobile :

Et puis, un amant n'égorge pas sans raison une maîtresse qu'il adore, avec laquelle il n'a jamais eu l'ombre d'une querelle. Ce serait absurde! Non! non! il n'y avait qu'un assassin possible, un assassin évident, le repris de justice trouvé là, les mains rouges, le couteau à ses pieds, cette bête brute qui faisait à la justice des contes à dormir debout¹¹⁶.

La vérité, non fondée sur une lecture des signes du corps et sur une logique traditionnelle du crime, ne fait pas sens pour l'institution : elle se transforme en contes et légendes. D'ailleurs, lorsqu'il avoue avoir tué le président Grandmorin « dans une rage de jalousie¹¹⁷ », Roubaud se fait censurer par Denizet, qui ne croit pas un mot à cette confession, pourtant véridique : « Ne me dites donc plus que vous

¹¹⁴ Marcel Gauchet, *L'Inconscient cérébral*, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 12.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁶ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1308.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 1313. Cesare Lombroso, dans sa critique de *La Bête humaine*, s'interroge justement sur ce criminel énigmatique, qui devrait, selon sa propre taxinomie, être catégorisé comme criminel par passion. Or, les signes corporels et comportementaux (notamment le fait que Roubaud n'a pas de remords, ce qui ne concorde pas avec ce type de criminel) ne fonctionnent pas dans le roman zolien. (« *La Bête humaine* et l'anthropologie criminelle », *op. cit.*, p. 261.)

êtes un jaloux qui se venge, et je ne vous conseille pas de répéter ce roman à messieurs les jurés, car ils en hausseraient les épaules¹¹⁸... » Ainsi, la vérité ne fait pas jour dans ce récit, parce qu'elle n'entre pas dans un système de pensée intelligible et démontrable : « Et le président le poussant, lui démontrant les absurdités de son récit, il finit par hausser les épaules, il refusa de répondre : à quoi bon la vérité, puisque c'était le mensonge qui était logique¹¹⁹? » Échappatoire pour le coupable, le mensonge, qui est paradoxalement une pure invention de la machine judiciaire, se transforme ici en principe de cohérence et de clarté. Au contraire, le vrai est faux-fuyant, absurde, inadéquat : il est perturbateur du « chef-d'œuvre¹²⁰ » d'imagination de Denizet. Parce qu'il fait de la vérité une fiction inquiétante, le juge remet inévitablement en question la posture naturaliste.

Ce roman pose alors la question du regard déviant. En effet, le sens visuel catalyse, d'une part, les erreurs de lecture exécutées par Denizet, et, d'autre part, les pulsions meurtrières de Lantier. Regard pulsionnel et regard savant se rejoignent sous la plume de Zola. Ainsi, l'écrivain articule, à partir du paradigme du regard, une corrélation entre le criminel et le magistrat. On remarque en effet que l'un et l'autre souffrent d'une hyperacuité du sens de la vue, qui les rend paradoxalement aveugles. Jacques est celui qui voit tout – le meurtre de Grandmorin, il est le conducteur du train, etc. – mais qui est incapable de poser un regard rationnel sur lui-même, et encore moins sur le corps nu d'une femme. C'est que le corps féminin est la page sur laquelle il lit l'inconnu en lui et, du même coup, active son besoin de tuer. Zola insiste à plusieurs reprises sur ce lien entre la vue et le désir homicide :

Et il comprit si bien qu'il n'était plus [...] maître [de ses mains], et qu'elles allaient brutalement se satisfaire, s'il continuait à regarder Séverine [...]. Il ne répondait pas, il ne regardait pas [...] s'il la revoyait seulement, si fine, si jolie, en sa nudité et son désordre, c'en était fait de la volonté qui le raidissait là, près d'elle¹²¹.

¹¹⁸ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1314.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 1321.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 1318.

¹²¹ *Ibid.*, p. 1208-1209.

Quant à Denizet, son regard est tout aussi déviant, mais autrement. Parasité par une ambition démesurée, le coup d'œil juridique aveuglé par la vérité¹²² condamne un innocent qui paraît coupable. Juger un homme, non pas uniquement à partir de preuves objectives, mais en élaborant un système de qualifications dépréciatives de l'accusé basé entièrement sur la physiologie peut mener à des erreurs judiciaires.

Si, dans l'œuvre zolienne, le monstre peut être extériorisé et visible, comme Victor Saccard (*L'Argent*) qui réunit, conformément aux sciences anthropométriques, toutes les caractéristiques de la brute et du sauvage¹²³, d'autres sont irreprésentables, intériorisés et invisibles : ils échappent au modèle de lecture anatomique établi par Lombroso ou Bertillon et au paradigme de la sémiotique psychiatrique. Lorsque le corps ne suffit plus pour déterminer l'Autre, que reste-t-il ? À partir du moment où les signes morphologiques sont déréglés, comment lire la surface corporelle ? L'œuvre de Zola joue sur ces détails qui se dérobent au regard savant et qui mettent en doute le système herméneutique de la célèbre école de criminologie italienne. Comme l'explique également Brunetière, dénonçant lui aussi cette technique de lecture, « par sa conformation, le criminel ressemble à tout le monde; il ne porte son crime écrit sur son front que quand il l'a commis¹²⁴ ». Le romancier suggère aussi que le juge, le criminel et le médecin sont tous de mauvais lecteurs, monstrueux défaut s'il en est un au bout du compte. L'assimilation de la physionomie à un inventaire de signes exigeant, comme le commente Boris Lyon-Caen, « pour être déchiffré[s] les compétences du lecteur [...] mobilise constamment ce paradigme de la "texture", qui renvoie spéculairement à l'œuvre littéraire elle-même¹²⁵. » Or, dans l'œuvre zolienne, l'exercice du regard spécialisé et savant est dévoyé, car il ne peut faire fi de

¹²² « Telle était la vérité, l'aveuglante vérité, tout y aboutissait ». (*Ibid.*, p. 1311.)

¹²³ Il est, selon Zola, une « bête écumante du virus héréditaire ». (*L'Argent*, Pl., t. V, p. 395.)

¹²⁴ Ferdinand Brunetière, « Revue littéraire. Une théorie nouvelle de la responsabilité », *Revue des Deux mondes*, 1^{er} juillet 1890, p. 215. Voir, sur la réception de Lombroso, article de Jacques Noiray, « La Réception de *L'Homme criminel* dans la "Revue des deux mondes" », dans *Cesare Lombroso e la fin del secolo : la verità dei corpi, Atti del Convegno di Genova, 24-25 settembre 2005*, sous la dir. de B. Marquer, *Publif@rum*, n° 1, 2005, p. 1, en ligne, <www.farum.it/publiforumv/n/01/noiray.php>, consulté le 15 mai 2010.

¹²⁵ Boris Lyon-Caen, « Synthèse des travaux », dans *Le Roman du signe, op. cit.*, p. 281.

« l'équation personnelle de l'opérateur¹²⁶ », c'est-à-dire des éléments subjectifs, comme l'ambition, le lieu commun, le stéréotype, la culture, qui pervertissent la manière de percevoir la corporalité de l'homme. Zola indique alors que le corps, en étant investi d'une multitude de visions, est polyphonique. Ne dit-il pas, en définitive, la suprématie et l'acuité visuelles de l'écrivain, seul capable d'examiner sous tous les angles et sous tous les sens le corps? Le roman naturaliste affirme ainsi son pouvoir de lecture et sa capacité de mise en lumière. On ne s'étonnera pas qu'Émile Zola ait été l'auteur du manifeste « J'accuse », dans lequel il rappelle que « la vérité est en marche¹²⁷. » Faut-il en conclure que la vérité, comme le suggèrent déjà ces romans qui défigurent les signes physiognomoniques, appartient bien au romancier et à la littérature, davantage qu'aux institutions scientifiques qui s'en réclament?

Séquestration arbitraire et charivari dans « La Conquête de Plassans »

Autrement, mais dans la même veine, Zola avait déjà mis en scène, dans *Histoire d'un fou*, nouvelle publiée dans *L'Événement illustré* du 8 juin 1868, qui a servi de canevas à *La Conquête de Plassans*, une défection de l'activité interprétative conduisant à l'enfermement asilaire d'un innocent. Le récit raconte l'histoire de Maurin, enfermé à Charenton à la suite d'une savante comédie orchestrée par sa femme et son amant médecin. Henriette Maurin décide de se débarrasser de son mari en faisant croire que celui-ci est atteint de folie furieuse et qu'il la bat le soir dans la chambre à coucher. Ce « drame intime¹²⁸ » se répand rapidement dans le quartier, et bientôt Maurin est « surveillé par toutes les commères de Montmartre¹²⁹ » qui attestent de l'aliénation de l'homme. Il est donc enfermé à l'asile sur l'ordre d'un commissaire et finit par devenir réellement fou. Zola résume, dans cette courte nouvelle, la vague antipsychiatrique qui anime alors la presse et l'actualité :

¹²⁶ Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, « Identifier. Traces, indices, soupçons », *op. cit.*, p. 275.

¹²⁷ « M. Scheurer-Kestner », *Le Figaro*, 25 novembre 1897; *OC*, t. XIV, p. 888.

¹²⁸ *Histoire d'un fou*, *OC*, t. IX, p. 312.

¹²⁹ *Ibid.*

On s'occupe beaucoup des aliénés en ce moment. Il y aurait eu, paraît-il, d'audacieuses séquestrations; des hommes sains d'esprit se seraient vu garrotter et jeter dans des cabanons pour avoir commis le seul crime de gêner certaines personnes. Une enquête a été provoquée, qui ne peut manquer d'amener des révélations curieuses¹³⁰.

Cette critique d'internements abusifs se retrouve également dans *La Conquête de Plassans* où François Mouret, qui ressemble en plusieurs points au M. Maurin du récit de 1868, est lui aussi incarcéré contre son gré à l'asile et finit par être atteint de démence. Comme l'explique Zola, « rien ne ressemble plus à un fou qu'un homme sain d'esprit : tout dépend de la façon dont on regarde et dont on juge ses actes¹³¹. » La « surveillance active¹³² » des habitants de Plassans qui se mettent « à épier les moindres actes de Mouret¹³³ » indique le pouvoir et la dangerosité du regard¹³⁴. L'observation abusive peut conduire à ce que Naomi Schor appelle le « délire d'interprétation » :

Mouret est soumis à une surveillance sans relâche, où une attention particulière est accordée à de petits faits normalement considérés comme insignifiants, infra-sémantiques. Sous l'emprise de Faujas, Plassans devient l'univers du signe en folie; le délire d'interprétation n'est pas un mal individuel, mais collectif : il s'agirait, en somme, d'une crise de paranoïa généralisée¹³⁵.

La petite ville élabore un système interprétatif qui configure les frontières du normal et du pathologique, du sain et de la folie, discréditant ainsi François Mouret. Voir consiste à analyser les symptômes, à créer des hypothèses et à détecter les anomalies. Toutes les actions et paroles de François sont alors le signe d'une folie. Zola soulignait déjà dans l'ébauche :

¹³⁰ *Ibid.*, p. 311.

¹³¹ *Ibid.*, p. 313.

¹³² *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1126.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Notons la profusion de verbes perception visuelle : « Elles l'examinaient » (*ibid.*, p. 1116.); « le suivaient curieusement des yeux » (*ibid.*); « Avez-vous vu comme il marche raide? » (*ibid.*, p. 1117); « Mais là sa vue produisit une véritable révolution » (*ibid.*); « le dévisagèrent » (*ibid.*); « ils l'étudiaient, des pieds à la tête, minutieusement » (*ibid.*, p. 1118.); « un ancien chapelier du faubourg, qui avait examiné Mouret » (*ibid.*, p. 1120.); « Bientôt tout le banc n'eut plus de regards que pour le lacet » (*ibid.*), etc.

¹³⁵ Naomi Schor, « Le Délire d'interprétation. Naturalisme et paranoïa », dans *Le Naturalisme. Colloque de Cerisy*, sous la dir. de P. Cogny, Union générale d'Éditions, 10/18, 1978, p. 244.

Un grand morceau d'analyse, mais d'analyse en action, pour montrer que rien n'a plus l'air d'un fou qu'un homme possédant tout son bon sens. Multiplier les faits. Prendre le cadre d'une journée, peut-être. *Faire voir que la logique devient de la folie* pour certains bourgeois de province¹³⁶.

« La logique devient de la folie » parce que la ville, selon Naomi Schor, observe Mouret avec un regard pseudo-médical. Elle cherche, par tous les moyens, à lui faire avouer sa déviance, comme le public au procès de Cabuche tentait de lire sur le corps les marques du crime. À cette technique de l'observation s'ajoutent les discours du docteur Porquier et de l'abbé Bourette qui offrent un modèle de classification et d'interprétation de la « folie lucide¹³⁷ », ironisé par Zola :

Et ils ont l'hypocrisie de leur folie, à ce point qu'ils parviennent à se surveiller, à mener jusqu'au bout les projets les plus compliqués, à répondre raisonnablement, sans que personne puisse se douter de leurs *lésions* cérébrales; puis, dès qu'ils rentrent dans *l'intimité*, dès qu'ils sont seuls avec leurs victimes, ils s'abandonnent à leurs conceptions délirantes, ils se changent en bourreaux... S'ils n'assassinent pas, ils tuent en détail¹³⁸.

Les paroles de Porquier, qui diffusent la documentation préparatoire rassemblée par l'écrivain, réfractent un savoir clinique ironisé ici par Zola. Ce sont ses sources intertextuelles que le romancier met en pièces dans l'erreur de diagnostic. Suivant le discours médical du roman, la folie lucide, qui provient d'une lésion, est difficilement perceptible (la pathologie n'est pas celle de Mouret comme le diagnostique la communauté), tout comme le crime sans raison de Lantier est inexplicable. Ainsi, il faut accuser celui qui semble le plus atteint de démence, celui que tout le monde croit être dérangé. Comme Cabuche, assujetti aux regards préjudiciables de la foule et de l'institution judiciaire, François Mouret, devenu le paria du village parce que ses agissements ne sont pas conformes à la norme collective (on s'imagine qu'il bat sa

¹³⁶ Dossier préparatoire *La Conquête de Plassans*, NAF 10280, f^{os} 24-25; *FRM*, t. II, p. 44. C'est Zola qui souligne.

¹³⁷ Le terme est emprunté à Ulysse Trélat, dans son ouvrage *La Folie lucide, étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société* (Delahaye, 1861) que Zola a lu et commenté (les notes sont consignées dans le dossier préparatoire de *La Faute de l'abbé Mouret*, f^{os} 128-131; *FRM*, t. II, p. 294-298.)

¹³⁸ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1126. Nous soulignons.

femme), est captif d'un pouvoir quasi panoptique : la communauté épiant le malfaisant sert les autorités politiques.

La critique zolienne a analysé ce « grand morceau d'analyse » qu'est la folie en mouvement de Mouret comme un « délire d'interprétation », une « surinterprétation » et une « hypersémantisation »¹³⁹ de la part de la société de Plassans qui se met à ausculter et à décortiquer les gestes, l'attitude et l'habillement de cette victime assujettie à un regard en folie. Ainsi, Chantal Pierre-Gnassounou affirme :

Les signes sont trompeurs. C'est pourquoi Zola donne à ses personnages d'herméneutes une fâcheuse tendance à l'hypersémantisation, dont les rumeurs répandues sur le compte de Mouret dans *La Conquête de Plassans* sont la tragique illustration. Ce brave bourgeois est déclaré fou parce qu'il se promène en ville avec un lacet dénoué ou qu'il sort la nuit dans son jardin. Il est victime de ce qu'Umberto Eco appelle un "excès d'étonnement", pratique déviante qui ne respecte pas la règle interprétative d'économie : au lieu d'avoir recours au contexte, les interprétants multiplient les associations et les analogies dispendieuses, fabriquant un système de sens tout aussi cohérent que fictif¹⁴⁰.

Utilisant les méthodes d'interprétation du savant et du naturaliste – l'observation et l'herméneutique –, les habitants de Plassans, à la suite d'une rumeur de violence conjugale, (co)ordonnent un placement d'office pour exclure celui qu'elle juge comme un « fou furieux¹⁴¹ », celui qui met la ville sur « le qui-vive¹⁴² ». La rumeur en tant que discours déviant est ensuite authentifiée par les propos scientifiques, nosologiques et anecdotiques des deux sociétés épiant le jardin de Mouret, pour finalement être administrée et bureaucratisée par la déclaration signée du docteur Porquier. De fait, le rapport détaillé de l'état mental de François Mouret rédigée par ce médecin archive, de façon littéraire, les légendes extraordinaires de la communauté de Plassans : c'est donc elle qui conduit à l'exclusion irrévocable de Mouret à l'asile des Tulettes. Selon Naomi Schor, les habitants de Plassans mettent

¹³⁹ Voir Naomi Schor, « Le Délire d'interprétation. Naturalisme et paranoïa », *op. cit.*, p. 237-262.

¹⁴⁰ Chantal Pierre-Gnassounou, *Zola. Les Fortunes de la fiction*, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1999, p. 44.

¹⁴¹ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1134.

¹⁴² *Ibid.*, p. 1136.

en action « un vaste appareil d'observation pseudo-scientifique [...] afin de faire cadrer les faits et gestes observés avec l'hypothèse de départ. L'interprétation du délire se mue inévitablement en délire d'interprétation¹⁴³. » Mais le fou pour autrui expose-t-il réellement la folie de la collectivité?

La surveillance, l'observation, le commérage font partie intégrante de la sociabilité communautaire et constituent un trait culturel du voisinage.

On estimait, explique l'ethnologue et sociologue Martine Segalen, que la responsabilité du voisin était engagée dans le scandale, puisqu'il en avait été témoin au cours de l'année sans être intervenu. [...] « Non seulement tous les faits et gestes étaient connus, comme ils le sont toujours, mais chacun était justiciable des autres et la communauté se reposait à cet égard, soit sur les proches dans l'espace, soit sur le groupe de jeunes gens, normalement mandatés pour les expéditions punitives. »¹⁴⁴

Le récit de la mise au ban du fou violentant sa femme illustre un contrôle culturel de la vie intime par la maisonnée (ce sont Olympe et Rose dévoilent des informations « privées ») et par la communauté. Comme le commente Segalen, « tout ce qui risque de mettre en péril le ménage risque de porter préjudice à la communauté villageoise, et celle-ci réagit, parfois violemment, pour châtier ceux qui contreviennent à la règle¹⁴⁵. » Le désaccord du couple devient, selon une logique traditionnelle, une affaire de la place publique.

Si les lectures de Naomi Schor et de Chantal Pierre-Gnassounou ont montré, avec justesse, que la collectivité illustre et utilise un regard pseudo-savant devenu déviant par un excès d'interprétation (herméneute, elle diagnostique – même si c'est de façon erronée – la maladie), elles oblitèrent tout un large pan culturel de la justice populaire qui permet de saisir le fonctionnement de la sociabilité villageoise et elles oublient aussi la fonction symbolique que comporte l'exclusion et la coercition d'un

¹⁴³ Naomi Schor, « Le Délire d'interprétation », *op. cit.*, p. 243.

¹⁴⁴ Martine Segalen, *Mari et femme dans la société paysanne*, Flammarion, coll. « Champs », 1980, p. 49. La citation intégrée renvoie à André Varagnac, *Civilisation traditionnelle et genres de vie*, Albin Michel, 1948, p. 104.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 46.

contrevenant à l'égard des mœurs¹⁴⁶. Si l'opinion publique parvient à créer un système sémantique ordonné, c'est surtout parce qu'elle comprend la folie comme une transgression aux règles de l'ordre social. L'aliénation mentale dans *La Conquête de Plassans* n'est pas qu'une mise en cause de la science ni qu'une interrogation sur les liens entre le politique et l'internement¹⁴⁷. La séquestration arbitraire dépend, au XIX^e siècle, non seulement, d'un pouvoir médical, juridique et politique, mais d'un pouvoir communautaire. Prise en charge par des composantes de la coutume locale, la folie s'inscrit dans un système ethno-logique et fait sens au regard d'une culture. La requête d'interdiction mesure les conduites licites et illicites qui relèvent des institutions judiciaire et asilaire, et évalue aussi les normes et les seuils des sensibilités villageoises¹⁴⁸. Le processus de la séquestration arbitraire dans *La Conquête de Plassans* passe par deux modalités : une procédure politique et une pratique traditionnelle. En effet, si la folie de François Mouret est administrée par le pouvoir municipal (Delangre, le maire), médical (Porquier, le docteur), juridique (Rastoil, le président du tribunal civil) et politique (Péqueur des Saulaies, le sous-préfet), elle est, dans un premier temps, assumée par la collectivité par le biais d'un charivari. Le confinement asilaire relève ici d'un rite de séparation qui met en jeu le fonctionnement social de la coutume.

Dans les sociétés traditionnelles, et encore au XIX^e siècle, la pratique du charivari, qui a lieu habituellement en temps de Carnaval, sert à mettre en ordre les écarts dans les mésalliances : la jeunesse du village, souvent masquée, stigmatise, par

¹⁴⁶ Naomi Schor souligne néanmoins que Mouret est un bouc émissaire et que l'internement est à la fois un « rite sacrificiel » et un rite de purification (*op. cit.*, p. 240.), sans toutefois lire l'extrait avec un regard ethnocritique qui permet de saisir la culture du texte.

¹⁴⁷ Naomi Schor affirme avec raison (nous y reviendrons) que le roman accuse l'idéologie de la science et interroge sa méthodologie. (*Ibid.*, p. 242.)

¹⁴⁸ Plassans n'est pas un village, mais bien une petite ville « comme située au fond d'un cul-de-sac » (*La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 36). « Entourée d'une ceinture d'anciens remparts » (*ibid.*, p. 38) et divisée en trois quartiers « autant de petits mondes à part » (*ibid.*, p. 39), la ville est isolée. Comme l'explique Philippe Hamon, « si Plassans est si “conservée” dans ses modes de vie anciens, c'est d'une part du fait du “manque de communication” de la ville avec l'extérieur, et par haine du dehors [...] » (*Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 209.) C'est pourquoi nous considérons qu'elle possède des mœurs « villageoises » qui sont, entre autres, fondés sur un rapport de voisinage et de commérage.

le chahut, le bruit et le tumulte faits avec des casseroles et ustensiles de cuisine¹⁴⁹, le mari cocu ou battu, le remariage d'un veuf ou d'une veuve ou l'union formée d'un couple dépareillé par des disproportions financières et désaccordé par des différences d'âge. Comme l'explique Pierre Larousse,

certains accidents matrimoniaux, certains abus trop excentriques de l'autorité conjugale rassemblaient aussi autour de la maison désignée d'avance d'audacieux musiciens, et on a vu, plusieurs nuits de suite, un tapage infernal tenir le sommeil éloigné d'un toit voué au ridicule. [...] [L]a femme qui avait battu son mari devait monter à rebours sur un âne, et parcourir la ville ou le village en tenant l'âne par la queue. Quelquefois l'homme qui s'était laissé battre conduisait l'âne par la bride; ainsi le voulait la sentence du juge appelé à connaître de toute querelle entre conjoints; mais le peuple, railleur et impitoyable, venait à son tour exécuter quelque grotesque arrête de sa façon¹⁵⁰.

La désapprobation des conduites hors normes est donc bruyante. Rituellement condamné, le désordre domestique est sanctionné par la société villageoise. Le charivari, comme le rappelle l'ethnologue Arnold Van Gennep, est un « droit incoercible de caractère local¹⁵¹ ». Ces pratiques coutumières, rapidement esquissées ici, structurent le récit tapageur de la folie de Mouret.

Relisons la promenade dominicale de Mouret afin de saisir la construction d'un scénario charivarique¹⁵². Mouret rencontre tout d'abord Rose et la bonne des Rastoil qui se moquent de lui, la première en imitant, de façon grotesque, sa démarche, la seconde en riant aux éclats. Les deux cuisinières incarnent une métonymie des bruits des ustensiles de cuisine utilisés lors des charivaris, comme le confirme Pierre Larousse qui remarque que « les chaudrons, les casseroles et autres

¹⁴⁹ La liste est longue des objets utilisés pour faire du bruit : « chaudrons, casseroles, sonnettes, cloches à vaches, grelots de chevaux ou de mulets, faux, morceaux de fer et de zinc, trompes en corne, en terre cuite ou en écorce, sifflets rustiques ou industriels, cri de la belle-mère. » (Van Gennep, *Le Folklore français*, t. I, *Du berceau à la tombe, cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1998, p. 529.)

¹⁵⁰ Pierre Larousse, article « Charivari », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. III, 1867, p. 995-996.

¹⁵¹ Van Gennep, *Le Folklore français*, *op. cit.*, p. 530.

¹⁵² Naomi Schor analyse la « promenade-calvaire » de Mouret à travers Plassans comme une « variante d'un rêve que Freud qualifie de commun, le rêve gênant de se trouver nu, rêve où le désir de s'exhiber se dissimule sous la crainte d'être vu à l'état naturel, rêve à multiples entrées où le rêveur est tour à tour spectacle et spectateur. » (*op. cit.*, p. 246.) Or, il nous semble que cette promenade est textuellement décrite sur le modèle du charivari davantage que sur celui du rêve prototype.

ustensiles de cuisine occupent une place importante dans l'orchestration traditionnelle du *charivari*¹⁵³. » Ensuite, au marché, il subit les regards et les moqueries des commerçants. Encore une fois, ce sont les représentants de la victuaille – le boucher, la boulangère, la fruitière, l'épicier, le pâtissier, les marchandes de légumes – qui le charivarisent : « des groupes se formaient, des bruits de voix s'élevaient, mêlés de ricanements¹⁵⁴. » Mouret est « la cause de ce vacarme¹⁵⁵ ». Le texte ne cesse d'insister sur le bruit et la cacophonie de la foule : « Un immense éclat de rire court dans la foule; des huées, des sifflets, des cris d'animaux se firent entendre¹⁵⁶ »; « Les cris redoublaient, il fut poursuivi un instant par la rumeur grondante du marché¹⁵⁷. » Enfin, Mouret rejoint ces camarades, les petits rentiers (les sages du village?), qui lui font croire, par dérision, qu'il a une lune dans le dos et qui remarquent son lacet gauche dénoué. Cette chasse au fou amplifie son tapage lorsque Mouret passe devant le cercle de la Jeunesse. Rappelons que c'est la jeunesse qui fait charivari habituellement dans les villages : elle « se charge de la vindicte, sous forme de bruits plus ou moins organisés¹⁵⁸ » qui prennent, dans le roman, le forme de « rires étouffés¹⁵⁹ » et d'une poursuite à l'homme sauvage. Poursuivi par trois gamins qui rient et hurlent après lui, Mouret entend « cette suite de vauriens [...] grossir et s'enhardir derrière son dos¹⁶⁰ ». Ce cortège charivarique, constituant une condamnation rituelle, est une métonymie de « tout Plassans¹⁶¹ ». Criant des « Au loup, au loup! », les gamins stigmatisent le fou et soulignent sa sauvagerie. Talonnée par la foule qui s'accroît et qui intensifie son charivari, la pauvre victime fait l'objet d'une chasse qui culmine avec sa chute (son lacet est dénoué!) et l'orange putride qu'il reçoit en pleine figure. Symboliquement et socialement, il est mis à mort :

¹⁵³ Pierre Larousse, article « Charivari », *op. cit.*, p. 995.

¹⁵⁴ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1117.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 1118.

¹⁵⁸ Van Gennep, *Le Folklore français*, *op. cit.*, p. 528.

¹⁵⁹ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1120.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 1121.

Il lui semblait que les boutiquiers de la rue Banne, les femmes du marché, les promeneurs du cours, les jeunes messieurs du cercle, les Rougon, les Condamin, tout Plassans, avec ses rires étouffés, roulaient derrière son dos, le long de la pente raide de la rue. Les enfants tapaient des pieds, glissaient sur les pavés pointus, faisaient un vacarme de meute lâchée dans le quartier tranquille.

– Attrape-le! hurlaient-ils.

– Houp! houp! il est rien cocasse, avec sa redingote!

– Ohé! vous autres, prenez par la rue Taravelle; vous le pincerez.

– Au galop! au galop! »

Mouret, affolé, prit un élan désespéré pour atteindre sa porte; mais le pied lui manqua, il roula sur le trottoir, où il resta quelques secondes, abattu. Les gamins, craignant les ruades, firent le cercle en poussant des cris de triomphe; tandis que le tout petit, s'avançant gravement, lui jeta l'orange pourrie, qui s'écrasa sur son œil gauche. [...] À partir de ce dimanche, tout Plassans fut convaincu que Mouret était fou à lier¹⁶².

La jeunesse de Plassans exerce des représailles tout en ridiculisant le coupable (l'orange lancée au visage est signe d'une dérision). Rejeté en dehors du civilisé et assimilé à l'Autre (il est comparé tour à tour à un criminel, à un fantôme, à un vampire et à un loup), Mouret est ensauvagé par le village¹⁶³. Capturé au terme d'une battue où on le déclare « fou à lier », lui qui a le lacet justement délié, et expulsé du village vers l'asile, lieu de la marge situé aux bornes de la ville comme la forêt, il incarne le *saltus* au sens où l'entend Marie Scarpa, c'est-à-dire comme « la prévalence des forces naturelles sur les forces cultivées mais aussi de l'irrationnel sur la raison, du monde invisible sur le monde visible¹⁶⁴ ». Tout le chapitre XVIII montre un esprit charivarique typique et recèle les constituants principaux de ce rite : le texte

¹⁶² *Ibid.* Remarquons que la foule se moque de la redingote de Mouret de la même manière qu'elle se raillait la soutane de Faujas. En fait, le roman est architecturé selon une structure d'exclusion : la société de Plassans ne cesse de refouler les intrus. Dans un premier temps, elle met au ban Faujas, dans un second, Mouret. Il y a un renversement dans les pratiques d'exclusion (une structure en miroir). Mouret est un double de Faujas : il catalyse sur lui les violences d'exclusion de la collectivité qui étaient auparavant dirigées sur Faujas. Il est aussi un double de sa femme. Dans la première partie du roman, nous l'avons déjà dit, Marthe est une femme au foyer et Mouret est un homme du dehors. Dans la deuxième partie, Mouret devient l'homme au foyer (il s'occupe des tâches domestiques, il est dévirilisé) et Marthe est désormais une femme du dehors.

¹⁶³ « "Ce sauvage" comme elles [Mme Faujas et Olympe] nommaient à présent Mouret » (*Ibid.*, p. 1106.)

¹⁶⁴ Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du « Rêve » de Zola*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009, p. 210.

est bruyant (la rumeur, les rires, le vacarme, les cris), il met en scène un ensauvagement et une destitution du charivarisé.

Qu'est-ce qui fonde ce phénomène folklorique coutumier? Habituellement, le tapage charivarique survient, nous l'avons dit, pour souligner l'union excentrique, le remariage ou le mari battu. Quelle la logique sous-tend alors le charivari dans le roman zolien? Mouret ne participe pas d'une union désaccordée, même si son mariage est issu d'une alliance consanguine (François et Marthe sont cousins). C'est plutôt une rumeur (fausse) de violence conjugale, celle « de l'homme qui battait sa femme¹⁶⁵ » (renversement du schème culturel de la femme qui bat son mari¹⁶⁶) et un présupposé implicite, celui du mari cocu, qui déclenchent le phénomène rituel. En effet, Faujas a remplacé Mouret dans sa maison et a pris sa place dans le cœur de son épouse. De fait, le boucher « prétendait que Mouret tapait sur sa femme parce qu'il l'avait trouvée avec le curé¹⁶⁷ ». De son côté, la fruitière défend Marthe qu'elle juge « incapable de mal tourner¹⁶⁸ », alors que la boulangère « voyait dans le mari "un de ces hommes qui brutalisent leur femme pour le plaisir"¹⁶⁹ ». La morale charivarique, propagée par la rumeur qui est, selon sa définition, un bruit confus de voix, sanctionne, dans tous les cas, le désordre domestique. Condamne-t-elle aussi, implicitement, une transmission du patrimoine déréglé, ou plutôt une déhiérarchisation des rôles sexués dans la maison? Mouret, dévirilisé, n'est plus le maître chez lui. Dépossédé de sa descendance et de son domicile, il est évincé de la structure familiale traditionnelle. La société plassantienne ritualise, par le charivari, les transitions sociales et culturelles : changement du chef de la maison et transfert des pouvoirs patriarcaux de Mouret à Faujas, qui annoncent la conversion bonapartiste de Plassans. Et ce n'est pas un hasard si, dans les conversations entre voisins, on parle des grands principes de la société que sont « la propriété », « la

¹⁶⁵ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1128.

¹⁶⁶ Martine Segalen souligne néanmoins que certains charivaris, surtout en Angleterre, visaient les maris qui battaient leurs épouses. (*Mari et femme dans la société paysanne*, *op. cit.*, p. 53.)

¹⁶⁷ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1112.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

famille » et « la religion » et que, systématiquement, le « nom de Mouret revenait »¹⁷⁰, lui qui a justement perdu sa propriété et sa famille au profit de la religion.

Le rite communautaire est aussi une manière pour le village de prendre en charge l'intolérable de la violence domestique (le « fou furieux » qui pourrait assassiner sa femme) tout autant que la maladie mentale. Le contrôle social s'exerce pour désigner la mésentente familiale et pour justifier l'internement. La déviance de Mouret en est une à l'endroit de la conformité aux règles sociales. Le charivari dans les sociétés traditionnelles, explique Nicole Belmont, a pour but de réparer la « mauvaise » conduite d'un de ses membres :

La seule coercition qu'il soit possible d'exercer à l'égard des contrevenants, c'est celle de la moquerie et de la dérision qui les exclut moralement, de façon provisoire ou durablement, de la communauté locale. La dérision oblige donc le coupable à un paiement, grâce auquel il rachète son appartenance à la communauté locale dont il s'était en quelque sorte exclu. On voit déjà que la dérision n'a pas que des fonctions négatives, puisqu'elle permet à cette communauté de réintégrer un de ses membres¹⁷¹.

La collectivité plassantienne ne se suffit pas de la « moquerie et de la dérision » comme moyen d'exclusion. Elle va opter pour l'enfermement arbitraire du contrevenant à l'asile, ultime méthode de coercition administrative et de refoulement communautaire. Au terme de la cavalcade charivarique, Mouret est déclaré fou. Ce diagnostic, qui prend l'aspect d'un jugement populaire, est alors fondé sur l'attitude du charivarisé devant la foule. Mouret fait figure d'innocent, voire de fou du village, parce qu'il est incapable de saisir la forme et la fonction du rite. Devenir fou, c'est à la fois vivre un conflit qui n'est pas socialement acceptable pour le groupe et méconnaître ou négliger de prendre en compte, par faute de discernement, le rite qui permet de racheter la conduite intolérable. Mouret se caractérise par son inaptitude à

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 1132.

¹⁷¹ Nicole Belmont, « Fonction de la dérision et symbolisme du bruit dans le charivari », dans *La Charivari. Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre Nationale de la Recherche Scientifique*, publiés par J. Le Goff et J.-C. Schmitt, École des Hautes Études en Sciences Sociales et Mouton Éditeur, Paris, La Haye, New York, 1981, p. 18.

maîtriser le savoir de la coutume. Comme le charivarisé n'est coupable que d'une transgression imaginaire, créée de toutes pièces par la communauté et enrichie par Olympe et Trouche qui la pimente de faits inexacts et travestis, il ne comprend pas le rite et il ne peut pas s'acquitter des droits qui autoriseraient sa réintégration sociale puisqu'il ne sait pas qu'il est au cœur d'une inconduite. Le charivari est en quelque sorte charivarisé par Zola.

En effet, comme le fou de Plassans n'est pas réellement aliéné, le récit montre plutôt les déficits du rite par une carnavalisation du charivari. Il expose « un raté du contrôle coutumier de la déviance qui associe toujours à la provocation des pratiques de modération, prises en charge par une partie du groupe social¹⁷². » Si la communauté échoue à ritualiser un désordre domestique, ce n'est pas parce qu'elle mobilise le mauvais rite, mais plutôt parce qu'elle ne l'utilise pas à bon escient. Les charivariseurs expulsent un membre qu'ils jugent violent, et implicitement, politiquement nocif. Or, Mouret aurait pu faire l'objet d'un vacarme charivarique pour plusieurs autres raisons valables : il est un mari battu psychologiquement (sa femme a des envies de « lui jeter [une] bouteille à la tête¹⁷³ », a « des colères inconnues¹⁷⁴ » et une « haine grandissa[n]te¹⁷⁵ » envers lui), il est cocufié symboliquement et son ménage est tyranniquement géré par sa femme. Dans la culture populaire, et comme le rappelle un proverbe de la Provence, « l'homme est indigne de l'être si de sa femme il n'est pas le maître¹⁷⁶ ». En effet, la perte de la masculinité de la maisonnée met en péril la communauté et fait souvent, dans les sociétés traditionnelles, l'objet d'un contrôle public : « c'est la négligence de l'époux à gouverner son ménage qui est critiquée [dans les charivaris]. Sa faiblesse met en

¹⁷² Giordana Charuty, *Le Couvent des fous. L'internement et ses usages en Languedoc aux XIX^e et XX^e siècles*, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1985, p. 215.

¹⁷³ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1081.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 1082.

¹⁷⁶ Proverbe français provenant de la Catalogne, cité par Martine Segalen, *Mari et femme dans la société paysanne*, op. cit., p. 169.

effet en danger tout l'ordre social villageois¹⁷⁷. » D'ailleurs les petits rentiers, ami de Mouret, croient que la violence domestique est exercée tout autant par le mari que par l'épouse, les deux hypothèses se valent :

« Mouret est incapable de battre sa femme, disaient les marchands d'amandes retirés; il a l'air d'avoir reçu le fouet, il ne fait même plus son tour de promenade... C'est sa femme qui doit le mettre au pain sec.

– On ne peut pas savoir, reprenait un capitaine en retraite. J'ai connu un officier de mon régiment que sa femme souffletait pour un oui, pour un non. Cela durait depuis dix ans. Un jour, elle s'avisa de lui donner des coups de pieds; il devint furieux et faillit l'étrangler... Peut-être que Mouret n'aime pas non plus les coups de pieds.

– Il aime encore moins les curés, sans doute », concluait une voix en ricanant¹⁷⁸.

Qui assomme qui? Et pour quelles raisons? Peu importe, en somme, pour la communauté de quartier de savoir les détails et de connaître le nom bourreau et celui de la victime, les deux possibilités étant, dans les sociétés traditionnelles, de toutes manières charivarisées. On voit apparaître dans le texte des jeux de mots qui rendent compte de l'ambivalence de la situation : « On racontait que le mari assommait la femme, toutes les nuits, à coups de trique¹⁷⁹. » La trique, comme « gros bâton » ou comme « érection », renvoie à la masculinité de Mouret. Selon cette logique, le mari est dominant tout autant dans son ménage que dans sa sexualité. Cependant, l'expression « mettre au pain sec » souligne plutôt une absence de sexualité et un contrôle de la maisonnée par l'épouse. La morale charivarique explore les doubles sens et les ambiguïtés. De la même manière qu'elle se trompe sur le sujet de la folie, la communauté s'égare sur les raisons du charivari et de la séquestration asilaire.

Cependant, la mise au ban du fou du village refonde, en dehors de l'hierarchie politique, une nouvelle sociabilité puisque « [c]e fut de la sorte que la légitimité, à Plassans, pénétra pour la première fois chez un fonctionnaire bonapartiste¹⁸⁰. » Rite d'initiation, la veillée chez le sous-préfet réunit les deux bandes rivales qui observent

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷⁸ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1113.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 1112.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 1128.

les agissements inquiétants de Mouret la nuit, à minuit. Zola écrit, dans le dossier préparatoire, que, pour la première fois, « ils viennent en voisins¹⁸¹ ». Venir en voisin suppose une attitude de convivialité et de socialité. Le charivari et le voisinage fondent la cohésion du groupe. Or, si le fou contribue à instituer un voisinage a-politique, il est pourtant exclu à cause de sa contestation des valeurs sociales et politiques. Mouret est un républicain affiché et respecté par le peuple tout autant qu'un anticlérical affirmé. Rappelons qu'« il y [a eu] un peu de brouille entre le gendre et les parents de sa femme, surtout depuis l'élection du marquis de Lagrifoul, que ceux-ci l'accusaient d'avoir fait réussir par son influence dans les campagnes¹⁸². » Le tapage charivarique est lié à la folie et à la violence (donc à l'intimité du couple), mais, de façon plus générale, il met à mal l'individu qui est politiquement dangereux pour l'Empire. La morale charivarique plassantienne renoue la norme sociale et la norme politique. Comme l'explique Segalen, les charivaris contre les adultères, le remariage et l'homme cocu ou battu n'étaient souvent qu'un prétexte pour souligner « des clivages beaucoup plus fondamentaux, dont les enjeux dépassaient les protagonistes visés¹⁸³. » N'y aurait-il pas alors un sous-charivari politique de l'Empire contre ses opposants? Le charivari est une contestation populaire que le pouvoir durant tout le XIX^e siècle cherche à bâillonner¹⁸⁴. Or, dans *La Conquête de Plassans*, il sert particulièrement bien le pouvoir bonapartiste (renversement de ses valeurs). Claironné par l'ensemble de la communauté (alliance des groupes d'âge : des enfants aux vieillards; des groupes politiques : des légitimistes aux bonapartistes; et des classes sociales : des domestiques aux nobles de la vieille ville), le charivari socialise le voisinage et dé-hiérarchise momentanément les distinctions de la ville. Tous sont mis à contribution pour évincer l'indésirable et le nuisible. L'itinéraire topographique de Mouret dans Plassans est aussi un parcours

¹⁸¹ Dossier préparatoire de *La Conquête de Plassans*, NAF 10280, f° 11; *FRM*, t. I, p. 30.

¹⁸² *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 936.

¹⁸³ Martine Segalen, *Mari et femme dans la société paysanne*, op. cit., p. 53.

¹⁸⁴ Daniel Fabre et Jacques Lacroix, *La Vie quotidiennes des paysans du Languedoc au XIX^e siècle*, Hachette, 1973, p. 422.

social et dévoile un affrontement socio-politique. La capture de l'homme sauvage détient, à l'évidence, dans *La Conquête de Plassans*, un volet politique puisqu'il prend les traits d'une chasse de l'Empire contre la République, rappelant la lutte engagée à Plassans. Et celui qui sera élu à la tête de Plassans est d'ailleurs une personnification du charivari. En effet, le maire Delangre est un homme-instrument comme le dit, avec prescience, Mouret : « Avez-vous entendu le fausset de monsieur Delangre, qui a dit : “Mesdames, vous devriez rentrer; l'air devient frais.” Vous ne trouvez pas qu'il a toujours l'air d'avoir avalé un mirliton, le petit Delangre¹⁸⁵? »

Le charivari est, dans ce roman, dévoyé, tout comme le processus de la séquestration arbitraire. Depuis la loi de 1838 sur les aliénés, deux modalités d'internement sont mises en place : soit l'autorité municipale, chargée de veiller à l'ordre public, reconnaît comme fou un individu dangereux pour la collectivité; soit la famille demande le placement volontaire¹⁸⁶. Et souvent ce sont ces deux instances, politique et familiale, qui décident communément de l'incarcération asilaire afin d'éviter une poursuite judiciaire. Toutefois, dans le roman de Zola, c'est Trouche, le locataire des Mouret, qui fait la requête d'interdiction puisqu'il est, soi-disant, membre de la famille et qu'il agit sous les ordres de la mère de Marthe : « Moi, je suis la famille, j'ai l'ordre de la maman¹⁸⁷... » Le docteur Porquier hésite, dans un premier temps, à lui fournir le « papier » affirmant que « ça regardait la famille¹⁸⁸ ». C'est, en somme, Faujas qui donne l'ordre de la séquestration puisqu'il mandate Trouche pour aller quérir l'accord de Félicité et le papier signé de Porquier :

Le prêtre, d'ordinaire, haussait les épaules. Mais, un jour, Trouche sortit de chez lui, l'air enchanté. Il vint embrasser Olympe en s'écriant :

« Cette fois, ma fille, c'est fait.

- Il te permet d'agir? demanda-t-elle.
- Oui, en toute liberté... Nous allons être joliment tranquilles, quand l'autre ne sera plus là.¹⁸⁹ »

¹⁸⁵ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1133.

¹⁸⁶ Voir Charuty, *Le Couvent des fous*, op. cit., p. 168.

¹⁸⁷ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1133.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 1132.

Le renversement dans l'autorité du ménage Mouret conduit à l'intervention de Faujas, désormais seul maître de la maisonnée. Celui-ci a un pouvoir considérable sur la famille qu'il gère comme son bien. Si l'Église influence durant XIX^e siècle le processus d'internement et participe aux décisions thérapeutiques et asilaires¹⁹⁰, elle se cantonne surtout dans son rôle d'intermédiaire entre la famille et le pouvoir administratif. Or, Faujas agit davantage en tant que chef de la famille (ordonnateur) qu'en tant que prêtre (médiateur). En expulsant Mourant, il garantit une unité domestique à son foyer nouvellement constitué, il atteste la légitimité de son pouvoir (il est l'unique maître de la maison) et il confine définitivement au silence les voix divergentes de la République.

Dans *La Conquête de Plassans*, Zola critique la pathologisation des comportements et la politisation des désordres domestiques qui auparavant étaient entièrement réglés et gérés par la communauté. En élargissant son champ d'expertise à la moralité, aux mœurs ainsi qu'à la sauvegarde de la sécurité et de l'hygiène sociales, la psychiatrie est sujette à l'erreur puisqu'elle investit des sphères qui n'appartiennent pas directement à la pathologie mentale. De même, les autorités municipale et sous-préfectorale, qui doivent approuver la séquestration arbitraire, ne sont pas, dans le roman, impartiales. Et, finalement, l'Église, politiquement engagée, ordonne l'incarcération au lieu de conseiller la famille et de tempérer les humeurs de la ville. En somme, les « troubles » de Mouret ne sont pas du ressort de la psychiatrie ni de la justice, ils relèvent plutôt d'un contrôle rituel. Certes, le roman contient une critique antipsychiatrique qui rappelle, comme dans *La Bête humaine*, la complexité des diagnostics liée à la nature plurivoque de la folie et du crime. Il dénonce aussi les internements abusifs, dictés par le pouvoir politique, ayant pour but d'éviter tout désordre public qui nuirait à l'image de l'ordre psychiatrique. C'est ce que Zola signale en faisant de François Mouret un martyr républicain. En effet, les ouvriers de Plassans suggèrent qu'il a été enfermé à cause de son attachement à la République :

¹⁹⁰ Voir à ce sujet Charuty, *Le Couvent des fous*, op. cit., p. 177-183.

« Il y eut un retour absolu en faveur de Mouret. Il devint une victime politique, un homme dont on avait craint l'influence, au point de le loger dans un cabanon des Tulettes¹⁹¹. » Cependant, le récit de la séquestration arbitraire de Mouret, qui passe dans un premier temps par un charivari, dévoile aussi un échec du rite, car la collectivité ne parvient pas à cerner la véritable victime (en fait, c'est elle qui est la grande victime des manipulations de Faujas). Aidée par la nouvelle famille qui loge chez les Mouret, l'opinion publique se charge d'établir le partage entre les conduites normales et celles relevant de l'asile, mais, ce faisant, elle favorise les aspirations politiques de Faujas au lieu de protéger la structure familiale (ce qu'elle pense néanmoins faire, puisqu'elle croit que Mouret est violent envers sa femme). Il s'agit, en somme, comme pour *La Bête humaine*, d'une erreur sur la personne qui conduit à un dérèglement du processus d'exclusion (la prison pour Cabuche et l'asile pour Mouret). Le pouvoir administratif (juridique, asilaire, médical) tout autant que l'efficacité symbolique du rite échouent à leur tâche. Le récit du charivari et de la séquestration révèle en somme un déficit du rite communautaire et une carence de la remontrance collective : il dévoile un dysfonctionnement des stratégies sociales de la répression.

La Photographie dévisagée : métaphores anthropométriques dans « La Curée »

Les lectures physionomiques, si elles sont effectuées par de mauvais lecteurs, conduisent à un brouillage des signes. Dans *La Curée*, Zola présente une méthode herméneutique qui relève, tout comme dans *La Bête humaine*, du catalogage indiciaire réduisant la substance de l'individu, l'appauvrissant de sa signification, par un procédé de marquage et d'étiquetage. À l'inverse du roman judiciaire où les erreurs d'interprétation envoient des innocents au bagne ou du roman politique, dans lequel les importuns sont incarcérés à l'institut psychiatrique, le déchiffrement des corps se fait, dans ce roman, sur le mode ludique. En effet, Maxime et Renée,

¹⁹¹ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1141.

devenus confidents, s'amuse à recenser des informations intimes sur leur entourage :

Maintenant, Maxime instruisait Renée. Quand il allait au Bois avec elle, il lui contait sur les filles des histoires qui les égayaient fort. [...] Il connaissait les intérieurs de ces dames, savait des détails intimes, était un véritable catalogue vivant, où toutes les filles de Paris étaient numérotées, avec une notice très complète sur chacune d'elles. Cette gazette scandaleuse faisait la joie de Renée¹⁹².

Le « catalogue vivant », fait de potins, de rumeurs et d'histoires scabreuses, se transforme en une réplique ironique du « portrait parlé » tel que le définit Alphonse Bertillon. Construit par « la description verbale des unités distinctives (nez, yeux, oreilles, etc.) dont la somme [doit] reconstituer l'image de l'individu¹⁹³ », ce modèle portrographique inventé par le célèbre chef de l'identité judiciaire de Paris est un élément complémentaire du carnet anthropométrique basé sur les mensurations anatomiques. Non seulement le corps est mesuré et marqué, mais il est raconté et décrit dans ses moindres détails. En effet, cette nouvelle technique identificatoire consiste à rendre un signalement descriptif du corps délinquant, plus particulièrement de son faciès, à partir de ses traits morphologiques typiques : le front, le nez, l'oreille droite, la forme de la tête, les sourcils, les paupières et les lèvres, la couleur des yeux, des poils et cheveux, les cicatrices sont examinés et dépeints avec précision. Bertillon définit cette procédure signalétique comme « la description minutieuse d'un individu faite spécialement en vue de sa recherche et de son identification sur la voie publique¹⁹⁴. » Cet inventaire verbal de l'anatomie criminelle se limite à rassembler les exubérances distinctives. Il offre un résumé textuel, établi selon des critères physiologiques déterminés et discriminatifs, du corps déviant. Il s'agit donc de fixer l'anatomie de façon précise et concise afin de prodiguer aux policiers un outil d'enquête rapide. Cette méthode s'accompagne toujours de photographies et d'une fiche anthropométrique qui encadrent au plus près de la surface corporelle le

¹⁹² *La Curée*, Pl., t. I, p. 426-427.

¹⁹³ Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *op. cit.*, p. 174.

¹⁹⁴ Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique*, t. II, *op. cit.*, p. 137.

signalement de l'individu marginal¹⁹⁵. De la même manière, dans *La Curée*, aux portraits parlés, véritables « notice[s] » biographiques, qui rappellent d'ailleurs l'ébauche des personnages zoliens dans les dossiers préparatoires, se joignent les photographies des « personnages¹⁹⁶ » qui composent l'entourage de Renée et de Maxime.

En régime naturaliste, les photographies doivent être considérées comme un document vrai, à savoir qu'elles restituent fidèlement le réel¹⁹⁷. La photographie comme analogon de la réalité est un fantasme scientifique propre à cette fin de siècle : Lombroso, Charcot, Bertillon et Duchenne de Boulogne vont populariser cette nouvelle technologie. Parce qu'elle remplace la description – « on peut même dire que dans bien des cas une simple épreuve parlant aux yeux en dira plus long qu'une description complète¹⁹⁸ » – et parce qu'elle rend accessible, aux yeux de tous (savants et publics), un savoir du secret et de l'intime (c'est souvent la folie ou le crime qui y sont représentés), elle est un instrument scientifique de premier plan, car supposément objectif. Pour Bertillon, le cliché photographique « aura toujours sur le portrait la

¹⁹⁵ D'ailleurs, Zola s'est prêté au jeu de la science de la mesure du corps. Comme le regrette Jules Chancel, ce ne sont pas les interviewers qui aurait pu décider Zola « à aller se faire mesurer par M. Bertillon comme le dernier des criminels, à envoyer à Londres l'empreinte de ses doigts, à respirer les odeurs les plus diverses afin d'apprécier le plus ou moins d'intensité de son sens olfactif. M. Toulouse, lui, a obtenu tout cela! » (Jules Chancel, « M. Zola au service anthropométrique », *L'Événement*, 2 novembre 1896.) Photographié de face et de profil, au service de l'identité judiciaire, et mesuré par Bertillon lui-même, Zola a donné son corps à la science. De cette donation résulte *l'Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie* du docteur Toulouse, publié en 1896, qui fait l'inventaire exhaustif et objectif de ce qui constitue Émile Zola, tant du point de vue physiologique que psychologique. Voir, à ce sujet, le chapitre I de la partie IV de cette étude.

¹⁹⁶ *La Curée*, Pl., t. I, p. 427.

¹⁹⁷ Si, pour Zola, la photographie reproduit le réel, elle n'est pour Flaubert qu'un pauvre reflet, voire une illusion, de la réalité. Dans une lettre à Louise Colet du 15 janvier 1853, il écrit : « ne m'envoie pas ton portrait photographié. Je déteste les photographies à proportions que j'aime les originaux. Jamais je ne trouve cela vrai [...]. Ce procédé mécanique, appliqué à toi, m'irriterait plus qu'il ne me ferait plaisir. » (Lettre à Louise Colet du 15 janvier 1853; reproduit dans l'ouvrage d'André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Macula, 1989, p. 122.)

¹⁹⁸ Albert Londe, *La Photographie moderne. Traité pratique de la photographie et de ses applications à l'industrie et à la science*, Masson, 1896, p. 546; cité par Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, coll. « Scènes », 1982, p. 35.

supériorité que lui donne son exactitude documentaire¹⁹⁹. » Il le compare même à une « empreinte²⁰⁰ » de l'individu criminel. Selon Charcot, « ces documents impartiaux et rapidement recueillis donnent aux observations médicales une valeur considérable en ce sens qu'ils mettent sous les yeux de tous l'image fidèle du sujet étudié²⁰¹. » On sait que Zola entretient avec la photographie une passion boulimique. Entre 1894 et 1902, année de son décès, l'écrivain, qui a plus de dix appareils très perfectionnés, prend des milliers de clichés²⁰². Portraits de famille, panoramas de Médan, travelling des trains qui passent tout juste dans sa cour arrière et qui rappellent la célèbre Lison de *La Bête humaine*, images pittoresques de la nature (scènes extérieures de vie familiale et de jeux comme le croquet), de paysages urbains (ports, gares, boulevards parisiens) et de moments historiques (l'Exposition universelle de 1900 où il célèbre l'arrivée du nouveau siècle), les archives photographiques de Zola montrent un autre regard, différent certes de celui des romans, mais tout autant réaliste, sur le monde en changement et sur l'essor technique de la France. Pour lui, la photographie est un art du détail : « À mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détail qui, autrement ne pourraient même pas être discernés²⁰³. » Elle est donc, pour l'écrivain, une manière d'observer, autrement, avec plus de profondeur, l'univers. Pourtant, les quelques représentations de clichés photographiques qui parsèment les *Rougon-*

¹⁹⁹ Alphonse Bertillon, *La Photographie judiciaire avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Gauthier-Villars et fils, 1890, p. 11.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 95.

²⁰¹ Charcot, Préface à *La Photographie médicale, application aux sciences médicales et physiologiques*, d'Albert Londe, Gauthier-Villard, 1893, p. 64; cité par Bertrand Marquer, « Lombroso et l'École de la Salpêtrière : du bon usage du cliché », dans *Cesare Lombroso e la fin del secolo : la verità dei corpi, Atti del Convegno di Genova, 24-25 settembre 2005*, sous la dir. de B. Marquer, *Publif@rum*, n° 1, 2005, en ligne, <www.farum.it/publifarumv/n/01/pdf/Marquer.pdf>, consulté le 15 mai 2010.

²⁰² Voir l'ouvrage de Massin, *Zola. Photographe*, avec la collaboration de François Émile-Zola, Musée-Galerie de la Seita, 1987, 63 p. Voir aussi sur la technique photographique de Zola, l'article de Bertrand Éveno, « Zola photographe », dans *Mimesis et semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, sous la dir. de P. Hamon et de J.-P. Leduc-Adine, Nathan, 1992, p. 393-408.

²⁰³ Extrait d'une entrevue accordée par Zola à la revue anglaise *The King* en 1900; cité par Massin, *Zola. Photographe*, *op. cit.*, p. 10.

Macquart ont un statut ambigu. S'ils ne permettent pas nécessairement de voir le monde différemment, ils provoquent un regard singulier sur soi.

Dans *Madeleine Féral*, le fantôme de Jacques surgit, pour la première fois, par la photographie, qui génère un cortège de sentiments et de souvenirs auparavant enterrés dans l'oubli. Non seulement le cliché ressuscite le mort, mais il lui donne aussi une voix :

Jacques la regardait de son air légèrement railleur. Il semblait la plaisanter sur ses amours attendries; il lui disait : "Bon Dieu! ma pauvre fille, comme tu dois t'ennuyer ici! Allons, viens à Chatou, viens à Robinson, viens vite où il y a du monde et du bruit..." Elle croyait entendre le son de sa voix et son éclat de rire; elle s'imaginait qu'il allait lui tendre les bras, par un geste qui lui était familier²⁰⁴.

La photographie est vivante et préfigure la résurrection de Jacques. Elle est dotée d'un pouvoir d'incarnation puissant, puisqu'elle déclenche une plongée hallucinatoire dans les souvenirs oubliés et qu'elle devient un prolongement du corps de l'amant. En effet, à force de regarder le visage photographié de Jacques, Madeleine se sent possédée par son image. Dans *Le Ventre de Paris*, deux clichés colorent la vie de Florent. Dans sa mansarde trône un portrait d'Augustine « une Lisa pas mûre » et d'Auguste « un Quenu blême »²⁰⁵. Cette photographie ainsi qualifiée par Florent apparaît dès lors comme un duplicata d'une copie. Mise en abyme vertigineuse, la photographie transforme Augustine en pâle imitation de Lisa, de même que son fiancé s'avère un double édulcoré du boucher Quenu. Une autre photographie hante la petite chambre de Florent. En effet, Lisa trouve un cliché de La Normande qui agit comme un succédané d'aveu. Le portrait et la dédicace au verso prouvent, selon cette investigatrice dilettante, la liaison de la poissonnière et du républicain :

Ces pages de fine écriture qu'elle s'appliquait à lire l'ennuyèrent beaucoup; elle allait remettre le tiroir, convaincue que Florent cachait ailleurs la preuve de ses mauvais desseins, rêvant déjà de fouiller la laine des matelas, lorsqu'elle découvrit, dans une enveloppe à lettre, le portrait de la Normande. La

²⁰⁴ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 736.

²⁰⁵ « Enfin, il s'en alla, laissant Florent seul avec le lit et en face de la photographie. Auguste était un Quenu blême ; Augustine, une Lisa pas mûre. » (*Le Ventre de Paris*, Pl, t. II, p. 616.)

photographie était un peu noire. La Normande posait debout, le bras droit appuyé sur une colonne tronquée; et elle avait tous ses bijoux, une robe de soie neuve qui bouffait, un rire insolent. Lisa oublia son beau-frère, ses terreurs, ce qu'elle était venue faire là. Elle s'absorba dans une de ces contemplations de femme dévisageant une autre femme, tout à l'aise, sans crainte d'être vue. Jamais elle n'avait eu le loisir d'étudier sa rivale de si près. Elle examina les cheveux, le nez, la bouche, éloigna la photographie, la rapprocha. Puis, les lèvres pincées, elle lut sur le revers, écrit en grosses vilaines lettres : "Louise à son ami Florent." Cela la scandalisa, c'était un aveu. L'envie lui vint de prendre cette carte, de la garder comme une arme contre son ennemie. Elle la remit lentement dans l'enveloppe, en songeant que ce serait mal, et qu'elle la retrouverait toujours, d'ailleurs²⁰⁶.

À défaut de fournir « la preuve de[s] mauvais desseins » de Florent, l'enquête de Lisa lui offre une « arme » contre sa célèbre rivale. Parce que la photo permet de dévisager, d'étudier et d'examiner l'autre, elle recèle la possibilité de lire sur le corps d'autrui des secrets.

Non seulement le corps est analysé à partir de la photographie, mais il est fouillé du regard et morcelé. En effet, dans *La Curée*, les clichés ne reproduisent plus l'individu, ils se transforment, à l'image de ceux popularisés par Bertillon, en caricatures de personnages. On peut voir dans les diverses photographies prises par Bertillon qu'il n'hésite pas à « accentuer » les traits « en plaçant le sujet à photographier en pleine lumière. On obtient ainsi un rictus physionomiste. [...] [C]ette légère contraction faciale [...] contribue à caractériser l'individualité mieux que n'importe quelle autre expression plus fugitive²⁰⁷. » Si Bertillon prend garde de ne pas pousser le portrait jusqu'à l'exagération (il ne faut surtout pas défigurer), il préfère néanmoins l'accentuation des rides et des stigmates à une atténuation qui serait moins effective dans la technique identificatoire. Dès lors, il s'agit d'étirer les formes corporelles pour faire émerger une expression, plus visible et plus marquée, dans l'excès. La nécessité d'un travail du photographe (placer une lumière frontale, éblouir le visage, etc.) et d'une instrumentalisation (l'appareil photo, la chaise anthropométrique) suggère l'importance d'un grossissement de l'observable.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 811-812.

²⁰⁷ Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique*, t. II, *op. cit.*, p. 99-100.

Bertillon cherche, comme il l'écrit, à « produire l'image la plus ressemblante possible, [...] la plus facile à reconnaître, la plus facile à identifier avec l'original²⁰⁸ », et, pourtant, il ne se refuse pas à pratiquer la caricature. En effet, lorsqu'il décrit le portrait parlé, il n'hésite pas à le comparer à « une espèce de caricature de la personne à reconnaître²⁰⁹ » parce qu'il met en l'avant « la sélection et l'exagération combinées des traits caractéristiques²¹⁰ ». Cette « rhétorique de l'accumulation²¹¹ » des formes saillantes du visage qui caractérise la caricature, mais aussi des images sérielles, se retrouve également chez Charcot. Les mosaïques photographiques de criminels et d'hystériques servent, selon Albert Londe, qui dirige depuis 1882 le Service photographique de la Salpêtrière, à « faire des comparaisons sur de nombreux spécimens et en déduire les modifications typiques qui constituent tel ou tel faciès²¹² ». Ainsi, poursuit-il, « toutes les particularités individuelles s'effa[cent]²¹³ » et finissent par créer un modèle de repérage et d'identification. « L'œuvre photographique, note Bertrand Marquer, opère ainsi une sorte de métamorphose, en nous obligeant à passer de l'individu au type, du visage au faciès²¹⁴ ». L'objectivité de la photographie provient de la superposition des clichés qui organise un jeu de comparaisons et de statistiques basé sur les ressemblances et différences. C'est, selon Courtine et Vigarello, la grande différence entre le modèle de lecture des signes établi par Lombroso et celui popularisé par Bertillon : il s'agit moins de lire l'intérieur par l'extérieur afin de révéler des conduites, des comportements et des accidents ataviques que de « comparer des identités

²⁰⁸ Alphonse Bertillon, *La Photographie judiciaire*, op. cit., p. 11.

²⁰⁹ Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique*, t. II, op. cit., p. 138.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Bertrand Marquer, « Lombroso et l'École de la Salpêtrière », op. cit., p. 9.

²¹² Albert Londe, *La Photographie moderne*, op. cit., p. 654; cité par Didi-Huberman, *L'Invention de l'hystérie*, op. cit., p. 52.

²¹³ *Ibid.*, p. 58.

²¹⁴ Bertrand Marquer, « Lombroso et l'École de la Salpêtrière », op. cit., p. 9.

successives » et de « rechercher plus prosaïquement, “en surface”, les signes chiffrés, “scientifiques”, de l’identité²¹⁵. »

Ce regroupement de visages grotesques, fragmentés dans leur individualité, rappelle l’album photographique de Maxime dans *La Curée*. Parce que les deux futurs amants décrivent les corps photographiés comme la somme d’un assemblage disparate de traits signifiants, ils déforment la singularité des portraits, et, par extension, des individus fixés sur la pellicule. Alors que la photographie est l’art de l’incarnation, elle devient, sous leurs yeux scrutateurs, une défiguration où les « rictus physionomistes », pour reprendre la terminologie de Bertillon, sont valorisés. Comme Laurent, dans *Thérèse Raquin*, qui retrouve dans chacune de ses peintures un morceau du visage grimaçant de Camille – le « menton maigre de Camille²¹⁶ » se cache sous la barbe d’un vieillard, « les yeux bleus de la victime²¹⁷ » surgissent dans le tableau d’une jeune fille, etc. –, Maxime et Renée altèrent, par morcellement et désincarnation, les photographies. En effet, en se prêtant à une analyse du corps qui relève d’un art de la synecdoque, ils falsifient la vue d’ensemble. Seul le détail sert à interpréter les sujets d’observation :

C’était de longues discussions sur les cheveux de l’Écrevisse, le double menton de Mme de Meinhold, les yeux de Mme de Lauwerens, la gorge de Blanche Muller, le nez de la marquise qui était un peu de travers, la bouche de la petite Sylvia, célèbre par ses lèvres trop fortes. Ils comparaient les femmes entre elles²¹⁸.

En rassemblant et décrivant les signes distinctifs et les traits saillants de toutes ces femmes – les cheveux, le menton, les yeux, la gorge, le nez et la bouche –, Renée et Maxime sérialisent les portraits. Véritable imagerie de l’indice signifiant, l’album photographique permet essentiellement de décortiquer les corps en infimes parties :

²¹⁵ Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, « Identifier. Traces, indices, soupçons », *op. cit.*, p. 268.

²¹⁶ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 630.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *La Curée*, Pl., t. I, p. 427. Madeleine Férat distingue elle aussi sur le corps dénudé de Jacques photographié « un signe qu’il avait sur le bras gauche ». (*Madeleine Férat*, OC, t. I, p. 736.)

Elle continuait à s'oublier dans le spectacle des figures blêmes, souriantes ou revêches que contenait l'album; elle s'arrêtait aux portraits de filles plus longuement, étudiait avec curiosité les détails exacts et microscopiques des photographies, les petites rides, les petits poils. Un jour même, elle se fit apporter une forte loupe, ayant cru apercevoir un poil sur le nez de l'Écrevisse. [...] La loupe servit dès lors à éplucher les figures des femmes. Renée fit des découvertes étonnantes; elle trouva des rides inconnues, des peaux rudes, des trous mal bouchés par la poudre de riz²¹⁹.

Soumettant les « détails exacts et microscopiques » à un examen approfondi dont la loupe est l'outil et le symbole, Renée tente de regarder sous la surface de l'image et du corps. Elle cherche à voir derrière le masque social et sous la « poudre de riz » qui cachent les défauts pour découvrir de l'inédit. Elle suit, d'une certaine manière, les recommandations de Zola lorsqu'il explique à ses détracteurs comment faire vrai et observer le « mécanisme de la vie » : « oubliez l'épiderme satiné de telle ou telle dame, demandez-vous quel tas de boue est caché au fond de cette peau rose dont le spectacle contente vos faciles désirs²²⁰. » Dans cette scène, Renée, en plus d'être un doublon du physionomiste et du savant, se transforme bel et bien en romancier naturaliste.

Le recueil photographique devient une étude physionomique et naturaliste. Maxime et Renée font le dénombrement des indices corporels significatifs d'une intimité qui relève littéralement d'une activité de classification, de catalogage et de catégorisation : non seulement ils « compar[ent] les femmes entre elles²²¹ », mais ils établissent des compendiums de « toutes les filles de Paris [qui] étaient numérotées, avec une notice très complète sur chacune d'elles²²² ». Or, la finalité de l'album photographique, augmenté de récits descriptifs et signalétiques, est qu'il sert de jeu visant ultimement à inventer des fictions :

Ils inventèrent un nouveau jeu. Ils posaient cette question : "Avec qui passerais-je volontiers une nuit?" et ils ouvraient l'album qui était chargé de la réponse. Cela donnait lieu à des accouplements très réjouissants. Les amies y

²¹⁹ *Ibid.*, p. 428.

²²⁰ « Réponse à Ferragus », *Le Figaro*, 31 janvier 1868; *OC*, t. I, p. 678-679.

²²¹ *La Curée*, Pl., t. I, p. 427.

²²² *Ibid.*, p. 426-427.

jouèrent plusieurs soirées. Renée fut successivement mariée à l'archevêque de Paris, au baron Gouraud, à M. de Chibray, ce qui fit beaucoup rire, et à son mari lui-même, ce qui la désola²²³.

Collectant des données et documents – informations racontées, photographies –, les étudiant pour ensuite les remodeler, Renée et Maxime déplient le détail en de multiples séquences narratives, donnant lieu à un monde de possibles. Il est le point de départ d'un récit à écrire. Mais cette fiction ébauchée à partir des indices corporels et des photographies n'est pas celle des unions sexuelles avouées à voix haute lors de ce passe-temps. Il est plutôt celui, encore indicible, mais en germe, de l'inceste de Maxime et de Renée.

D'un répertoire des corps d'autrui, qui cumule une série d'« accouplements » imaginaires, la narration passe à un inventaire détaillé des secrets qui ont constitué la jeunesse de Maxime et de Renée. Toujours selon une thématique du jeu et de l'échange, les deux futurs amants se livrent l'un à l'autre par le langage de la confidence et de l'aveu :

La camaraderie de Renée et de Maxime alla si loin, qu'elle lui conta ses peines de cœur. [...] Puis, ils en vinrent à se faire des confidences sur leur jeunesse. C'était surtout pendant leurs promenades aux Bois qu'ils ressentaient une langueur vague, un besoin de se raconter des choses difficiles à dire, et qu'on ne raconte pas. Cette joie que les enfants éprouvent à causer tout bas des choses défendues, cet attrait qu'il y a pour un jeune homme et une jeune femme à descendre ensemble dans le péché, en paroles seulement, les ramenaient sans cesse aux sujets scabreux²²⁴.

Selon Véronique Cnockaert, cette scène d'aveux « conduit ces deux “enfants” à produire, d'abord par le langage, l'inceste qu'ils consommeront plus tard [...]. Zola, d'une autre manière, pressent que l'adolescence est cette époque, cet intervalle où le sexe de l'autre trouve sa consistance dans le langage et dans l'imaginaire²²⁵. » En effet, les conversations, faites de confidences et de « choses difficiles à dire », de Renée et Maxime sont bel et bien un palliatif de l'acte sexuel :

²²³ *Ibid.*, p. 428.

²²⁴ *Ibid.*, p. 428-429.

²²⁵ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les Inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal/St-Denis, XYZ/PUV, 2003, p. 61.

Et ils entraient peu à peu dans un état de béatitude particulier, bercés par toutes ces idées charnelles qu'ils remuaient, chatouillés par de petits désirs qui ne se formulaient pas. La voiture roulait doucement, ils rentraient avec une fatigue délicate, plus lassés qu'au matin d'une nuit d'amour. Ils avaient fait le mal, comme deux garçons courant les sentiers sans maîtresse, et qui se contentent avec leurs souvenirs mutuels²²⁶.

Mais, avant le langage substitutif, l'album photographique a déjà dessiné la possibilité de cette relation incestueuse. La photographie prélude aux aveux de détails « scabreux » et de « choses défendues » transgressant l'interdit de l'inceste et brisant la frontière de l'indicible de la sexualité. Ce sont les images qui conduisent à rêver des « accouplements » fantasmatiques dont l'inceste n'est que le prolongement. La photographie, dans ce roman, est un incitatif à la consommation sexuelle. Ainsi, l'analyse du corps de l'autre, par l'album photographique, conditionne un discours sur son propre corps désirant. La photographie, parce qu'elle permet de dévisager, serait-elle, chez Zola, une manière de s'initier aux corps et à la sexualité²²⁷ ?

Corps déviés et métamorphosés : les mineurs dans « Germinal »

Dans *Germinal*, Zola utilise aussi le savoir vulgarisé et stéréotypé de la physiognomonie. Il brosse, en effet, les portraits des mineurs selon une méthode qui s'apparente à celle de Lavater : la plupart des ouvriers sont dotés d'une caractéristique saillante et comparés à un animal. Ainsi, Chaval a des « moustaches et [une] barbe rouge²²⁸ » qui rappellent, comme le note Colette Becker, ses origines : il vient du Pas-de-Calais où les habitants sont surnommés les « Boyaux-rouges²²⁹ ». Il a également un « grand nez en bec d'aigle²³⁰ » soulignant sa vigueur et son caractère rusé. Paul Négrel est décrit par l'écrivain comme

²²⁶ *La Curée*, Pl., t. I, p. 429.

²²⁷ La Morgue permet aussi de dévisager les corps et de s'initier à la sexualité. Ces corps morts ressemblent à des images puisqu'ils sont derrière un « vitrage » (*Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 578). C'est d'ailleurs là, à cette « école de la mort », que les jeunes garçons, promenant des « regards effrontés sur les poitrines nues » de femmes, apprennent le « vice » (*ibid.*).

²²⁸ *Germinal*, Pl., t. III, p. 1173.

²²⁹ Note de Colette Becker, dans *Germinal*, Le Livre de poche, coll. « Classique de poche », 2000, p. 80.

un garçon de vingt-six ans, mince et joli, avec des cheveux frisés et des moustaches brunes. Son nez pointu, ses yeux vifs, lui donnaient un air de furet aimable, d'une intelligence sceptique, qui se changeait en une autorité cassante, dans ses rapports avec les ouvriers²³¹.

Jeanlin est comparé à un singe²³², Philomène a « une figure de moutonnière²³³ », la Brûlé a un « nez d'aigle²³⁴ », Catherine a des « yeux de chatte²³⁵ », etc. Ces multiples descriptions résultent d'un zoomorphisme lavatérien, devenu lieu commun au XIX^e siècle, qui sert à grossir les traits et à souligner les pulsions²³⁶. Le bestiaire permet surtout au romancier de filer la métaphore de la déshumanisation des ouvriers et de signaler « une usure ou une pénurie des forces vitales²³⁷. » Rassemblés, ils forment un « troupeau²³⁸ » et s'apparentent à du bétail, faisant littéralement corps avec leur groupe. Ce type de portraits animalisés, abondamment commentés par la critique zolienne, fait partie d'un ensemble plus vaste de significations. En effet, si, dans un premier temps, l'écrivain caractérise ses personnages selon une grille physiognomonique, il ne se contente pas de les figer dans une taxinomie. Au contraire, il semble que le romancier propose plutôt un parcours des multiples transformations corporelles opérées par le travail, la misère et la révolution. Ce roman d'apprentissage, qui est celui de l'éducation d'Étienne, raconte aussi l'histoire de corps modifiés et altérés : les cheveux blancs et la maigreur squelettique d'Étienne, à sa sortie de la mine détruite, ne sont pas que les signes de la fin de l'éducation et de l'entrée dans le monde adulte; ils sont également les marques symboliques de la

²³⁰ *Germinal*, Pl., t. III, p. 1173.

²³¹ *Ibid.*, p. 1176.

²³² *Ibid.*, p. 1145.

²³³ *Ibid.*, p. 1187.

²³⁴ *Ibid.*, p. 1236.

²³⁵ *Ibid.*, p. 1171.

²³⁶ Voir sur ce sujet : Jean-Pierre Davoine, « Métaphores animales dans *Germinal* », *Études françaises*, vol. 4, n° 4, 1968, p. 383-392; voir aussi Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les Inachevés*, op. cit., plus particulièrement « Un bestiaire d'adolescents », p. 69-73.

²³⁷ Philippe Bonnefis, « Le Bestiaire d'Émile Zola », *Europe*, 46^e année, n°s 468-469, avril-mai 1968, p. 99.

²³⁸ *Germinal*, Pl., t. III, p. 1532.

puissance d'imprégnation des événements et de l'histoire. Flétri et famélique, le corps est, dans *Germinal*, la métonymie du récit.

L'anatomie du mineur, déformée par le travail, procède à un aplatissement des indices physionomiques et réalise une substitution des formes statiques du corps par d'autres signes acquis. Parce que le travail à la mine oblige à une gymnastique corporelle et à une technique de la courbature, qui font craquer les membres, muscler les hanches, raidir les bras, le corps ouvrier est éreinté, brisé et démembré²³⁹. En somme, ce corps usé, marqué par la sous-alimentation, stigmatisé par le noir du charbon et distordu par les mouvements répétitifs de sa profession, n'opère plus une analogie entre le physique et le moral : il constitue plutôt comme le signe d'un métier et le tableau d'une nosographie. La mutilation, l'amputation, la cicatrice remodelent la chair et la morphologie, et deviennent comme des « réadaptations du corps à la machine, une sorte de rabotage de ce qu'il y a en trop mais en même temps, elles manifestent la juste position de chacun, la limite au-delà de laquelle la vie est en danger²⁴⁰. » Les articulations disloquées, les nerfs à fleur de peau (Richomme a de fréquentes névralgies²⁴¹), l'épiderme dépigmenté, les muscles enflés, les cheveux décolorés, la maigreur squelettique, l'échine pliée, les coudes écorchés, le crâne fendu, le tissu cutané grillé, le corps amputé (Maheu, dans le dossier préparatoire, a le doigt de la main gauche amputé et l'oreille droite coupée²⁴²) stigmatisent le corps ouvrier, complètement remodelé par la mine et la misère : les corps sont déboîtés, les morphologies sont déformées. Zola note d'ailleurs, dans l'ébauche, les anomalies corporelles qui altèrent jusqu'au squelette de l'ouvrier : « Os qui plient dans la jeunesse, jambe écartée, retournem[ent] du herscheur [...] difformité du bassin²⁴³. » Il

²³⁹ Sur l'usure du corps ouvrier au XIX^e siècle, voir Alain Corbin, « Le Corps du travailleur usé, meurtri, au siècle de l'industrialisation », dans *Histoire du corps*, t. II, Seuil, 2005, p. 251-260.

²⁴⁰ Véronique Moulinié, *La Chirurgie des âges. Corps, sexualité et représentations du sang*, Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 1998, p. 318.

²⁴¹ Dossier préparatoire de *Germinal*, NAF 10308, f° 3. Reproduit par Colette Becker, *Émile Zola. La Fabrique de Germinal*, Paris/Lille, SEDES/Presses universitaires de Lille, coll. « Présences critiques », 1986, p. 293. Cette référence sera désormais désignée par FG.

²⁴² *Ibid.*, f° 13; FG, p. 299.

²⁴³ *Ibid.*, f° 100; FG, p. 331.

fait correspondre, dans le dossier préparatoire, chaque tâche à la mine à une maladie et à une déformation morphologique : « La hercheuse qui pousse, penchée en avant : pléthore des poumons et du cœur par suite de la compression des viscères abdominaux et de la gêne dans les fonctions respiratoires²⁴⁴ ». Ainsi, Catherine, qui est hercheuse, est décrite dans l'ébauche en ces termes : « Anémie chez Catherine avec déviation légère du bassin ou de la colonne vertébrale²⁴⁵ ». Le document médical sert à configurer les personnages à partir de leurs états sociaux et de leurs carnets de santé. Selon Henri Mitterand,

c'est le *Traité* du docteur Boëns-Boisseau méticuleusement dépouillé qui lui permet d'établir le portrait physique de chacun de ses personnages, en lui attribuant des traits, une conformation, des affections typiques de "l'état de houilleur" et de disperser à travers tout le roman une véritable pathologie de la profession minière²⁴⁶.

La longue liste des ouvriers montre comment, dès l'ébauche, Zola pense le personnage en fonction de la maladie qu'il représente (les numéros entre parenthèses se réfèrent aux pages correspondantes dans le traité de Boëns-Boisseau) :

Étienne, *une fièvre éphémère donnée par la mine* (41).
 Maheu. *Asthme* (114) (*charbon gras*). *Des hydrarthroses au genou* (133-141) (*eau, charbon maigre*).
 La Maheude. *Se porte bien depuis qu'elle a quitté la fosse. Premières couches au forceps*.
 Catherine. *Chlorotique anémique* (66 et 73), *avec une déviation du bassin ou de l'épine dorsale : couches à craindre, très peur. Régulée très tard* (126).
 Jenlain. *Scorfulé* (58).
 Zacharie. *Un peu anémique* (66).
 Bonnemort. *Rhumatismes* (138), *dégénérant en hydropisie ou carie des os. Raideur des articulations. Crachats noirs* (113) (*charbons maigres*), *deux ans après avoir quitté la mine, sous l'influence d'un catarrhe*.
 Levaque. *Très anémique, bronchite chronique* (106).

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*, f° 103/6; FG, p. 332. Par contre, la Mouquette, elle aussi hercheuse, est décrite comme une « bonne fille dont la gorge et le derrière crevaient la veste et la culotte » (Pl., t. III, p. 1155). Zola investit physiquement son personnage d'un caractère sexuel évident.

²⁴⁶ Henri Mitterand, « Étude de *Germinal* », dossier accompagnant le roman, Pl., t. III, p. 1848. La référence au *Traité* du docteur Boëns-Boisseau renvoie, plus précisément, au *Traité pratique des maladies, des accidents et des difformités des houilleurs*, publié en 1862.

La Mouquette. *Gingivite, chiqueur* (87)²⁴⁷.

L'écrivain note avec application les diverses déclinaisons des maladies des mineurs : ainsi, on retrouve les affections qui décolorent et nécrosent la peau (anémie, chlorose, scrofule, gingivite), les troubles articulaires qui modifient les formes osseuses (hydrarthrose, rhumatisme, carie des os), les maladies respiratoires (bronchite, catarrhe pulmonaire) qui signalent l'incorporation de corps étrangers (le charbon, la poussière). Si les défaillances des systèmes articulaires et respiratoires sont la conséquence de la descente dans la mine, l'affaiblissement du système sanguin est plutôt en correspondance avec le système digestif (la sous-alimentation laisse aussi ses traces sur l'épiderme). La maladie sert de matrice définitionnelle du personnage.

Le passage de l'ébauche au roman se marque, dans les portraits maladifs du personnel romanesque, par la fictionnalisation du document médical : Zola porte davantage d'attention à la description de l'usure des corps qu'à l'attribution d'un diagnostic comme il le fait dans l'inventaire du dossier préparatoire. En effet, le romancier distribue à petites doses la symptomatologie dans le récit : il décrit, par le symptôme et les formes distordues du corps, la maladie qui est, somme toute, une métonymie du personnage. Si, dans l'ébauche, la Maheude semble en pleine santé puisqu'elle a quitté la mine depuis longtemps déjà, elle apparaît dans le roman par le biais d'une métaphore de la dégénérescence et de la déformation corporelle : « elle ne montrait que sa figure longue, aux grands traits, d'une beauté lourde, déjà déformée à trente-neuf ans par sa vie de misère et les sept enfants qu'elle avait eus²⁴⁸. » Plus loin, Zola décrit en ces termes la Maheude et ses enfants : « leurs cheveux décolorés, la dégénérescence qui les rapetissait, rongés d'anémie, d'une laideur triste de meurt-de-faim²⁴⁹. » L'écrivain utilise une technique d'organisation des corps ouvriers basée sur la transformation et la déviation de la structure solide (altération du visage,

²⁴⁷ Dossier préparatoire de *Germinal*, NAF 10308, f° 3; *FG*, p. 293. Notons que nous n'avons pas retranscrit la liste dans son entièreté.

²⁴⁸ *Germinal*, Pl., t. III, p. 1147.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 1212.

maigrissement) et des parties molles (blanchiment et noircissement de la peau) de l'anatomie : ne dit-il pas, en fin de compte, que l'acquis peut modifier l'inné? En mettant l'accent sur les facteurs qui altèrent la morphologie et qui causent des affections cutanées (le travail, le temps, la vie de misère, la débauche, le vice, l'alcool, etc.), Zola réfute, ou plutôt reconfigure, le savoir physiognomonique qui fait abstraction des métamorphoses somatiques occasionnées par le contexte social et le milieu de vie. Comme le suggère Jean-Louis Cabanès, les maladies sociales présupposent « une symbolique à deux degrés » : « le symptôme n'y est jamais seulement signe clinique d'un détraquement morbide, il est révélateur de l'effet pathologique du milieu²⁵⁰. » L'écrivain se concentre ainsi sur les signes pathologiques, qui sont porteurs d'une critique des méfaits du capital sur les mineurs et qui signalent, visiblement, la sous-alimentation et la pauvre qualité de vie régnant dans les corons.

Signe d'une forme de bio-pouvoir, les corps déviés montrent l'exigence du capitalisme qui s'inscrit dans l'ossature et dans les chairs. Comme l'explique Foucault, le bio-pouvoir a été

un élément indispensable au développement du capitalisme; celui-ci n'a pu être assuré qu'au prix de l'insertion contrôlée des corps dans l'appareil de production et moyennant un ajustement des phénomènes de population aux processus économiques. Mais il a exigé davantage; il lui a fallu la croissance des uns et des autres, leur renforcement en même temps que leur utilisabilité et leur docilité [...]²⁵¹.

Dans cette perspective, la loi d'airain critiquée par Souvarine et par Étienne apparaît comme un mécanisme régulant et contrôlant à la fois le salaire, en le fixant « à la plus petite somme indispensable », et les processus biologiques, puisqu'elle donne

juste le nécessaire pour que les ouvriers mangent du pain sec et fabriquent des enfants... S'il tombe trop bas, les ouvriers crèvent [...]. S'il monte trop haut, l'offre trop grande le fait baisser... C'est l'équilibre des ventres vides, la condamnation perpétuelle au bagne de la faim²⁵².

²⁵⁰ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie*, t. II, *op. cit.*, p. 500.

²⁵¹ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 185.

²⁵² *Germinal*, Pl., t. III, p. 1256.

Le capitalisme influence directement, dans ces conditions, la gestion des corps : la Compagnie loge et chauffe ses ouvriers; elle offre aussi un service de consultation médicale et détermine la qualité de vie des mineurs. Comme l'explique Henri Mitterand, tout ce qui est fourni par la Compagnie (des maisons du coron à l'administration des horaires) est « économiquement, socialement et politiquement construit pour assurer au meilleur prix la survie d'un système de production²⁵³. » Ainsi, selon cette logique de la productivité, la Compagnie devrait également travailler à la subsistance et au maintien de la bonne santé de ses employés afin de bonifier les performances et l'efficacité physiques des corps. Or, de ce point de vue, elle est en déficit. Dès lors, les mineurs assujettis à la sous-nutrition sont obligés d'inventer des manières de se sustenter (la cueillette, le jardinage, le partage) et de ruser pour améliorer leur qualité de nourriture (le vol, la quête, la vente, l'emprunt). Ainsi, l'influence du capital se fait sentir, pourrait-on dire, de la chair décharnée de l'ouvrier à la viande de l'animal qu'il ne peut que manger en rêve. Par un retournement du système de valeur alimentaire, le mineur ne mangeant pas de viande devient de la chair pour le Voreux : « On travaillait en vraies brutes un travail qui était la punition des galériens autrefois, on y laissait la peau plus souvent qu'à son tour, tout ça pour ne pas même avoir de la viande sur sa table, le soir²⁵⁴. » Ainsi, l'image des corps décharnés et affamés est le signe d'une faillite de cette machine bio-économique. Si les mineurs n'ont que leur chair, celle-ci demeure de pauvre qualité. Ils n'ont littéralement que la peau sur les os; une « peau » qu'ils laissent bien souvent au fond de la mine et qui n'est pas d'une grande valeur : « Ils étaient nus, ils n'avaient plus à vendre que leur peau, si entamée, si compromise, que personne n'en aurait donné un liard²⁵⁵. »

²⁵³ Henri Mitterand, « Le Roman et ses territoires. L'espace privé dans *Germinal* », *Le Regard et le signe*, PUF, coll. « Écriture », 1987, p. 153.

²⁵⁴ *Germinal*, Pl., t. III, p. 1276.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 1472.

Le corps, assujéti à la loi du capital, est incisé dans sa chair par la dureté des veines de la mine : « Dans ce travail d'étranglement, les bois éclatés, déchirés, devenaient un péril, menaçaient de lui scier la chair, de l'enfiler au passage, à la pointe de leurs échardes, aiguës comme des épées²⁵⁶. » La tête de Bonnemort est « maculée de taches bleuâtres²⁵⁷ ». L'épiderme est aussi marqué par le charbon et l'anémie : « Sur sa peau blanche, d'une blancheur de fille anémique, les éraflures, les entailles du charbon, laissaient des tatouages, des "greffes", comme disent les mineurs; et il s'en montrait fier, il étalait ses gros bras, sa poitrine large, d'un luisant de marbre veiné de bleu²⁵⁸. » Le recours à la mise en scène d'activités routinières dévoilant le corps nu montre la nécessité d'un travail de décryptage des indices chromatiques. C'est que la chlorose, au même titre que le charbon, la terre et la boue qui enduisent les chairs blanches et voilent le corps maladif des mineurs, recouvre, par un procédé de décoloration et de dévitalisation, les signes distinctifs de l'individualité. En effet, l'anémie métaphorise à la fois un lieu d'inscription idéale et une forme de tatouage symbolique, puisqu'elle opère un blanchiment de la peau. Étienne, à son arrivée au Voreux, est d'ailleurs incapable de déchiffrer le sexe, l'âge et le caractère de Catherine : « Le jeune homme, dont les yeux s'habituèrent à l'obscurité, la regardait, blanche encore, avec son teint de chlorose; et il n'aurait pu dire son âge, il lui donnait douze ans, tellement elle lui semblait frêle²⁵⁹. » La chlorose masque les stigmates corporels identitaires. Zola souligne les erreurs de lecture d'Étienne dont le regard nouveau et ignorant n'est pas encore habitué à lire, dans la noirceur, les signes. Par un procédé inverse, le portrait physionomique d'Étienne, livré par le truchement du regard méfiant de Bonnemort, est éclairé d'une vive clarté : « Les flammes l'éclairaient, il devait avoir vingt ans, très brun, joli homme, l'air fort malgré ses membres menus²⁶⁰. » L'interprétation du corps, même si

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 1368.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 1232.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 1166-1167.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 1135

elle relève d'un savoir commun, correspond à des activités de déchiffrement des signes : la lumière et l'obscurité indiquant à la fois les capacités interprétatives de chaque lecteur et l'opposition entre le nouveau venu, qui est un être de la surface, et les mineurs, qui sont des créatures du fond et de l'ombre. Si Étienne incarne dans le roman le maître de la *littéracie* – c'est celui qui lit et résume les livres, et qui écrit les lettres du coron –, il s'avère pourtant un mauvais lecteur de corps. C'est que, pour Zola, le regard savant n'est pas nécessairement tributaire d'un savoir du corps.

Le roman est ponctué de nombreuses scènes d'habillage au lever, de déshabillage au coucher, de lavage au retour de la mine qui permettent d'enlever une couche de signification et, dès lors, de voir, sous les dépôts de charbon, les lésions corporelles. Jeanlin, écrasé par un éboulement, est dévêtu et lavé à son retour à la surface afin que le médecin puisse poser un diagnostic :

Lui-même [il s'agit de Maheu] déshabillait l'enfant, dénouait le béguin, ôtait la veste, tirait les culottes et la chemise, avec une adresse de nourrice. Et le pauvre petit corps apparut d'une maigreur d'insecte, souillé de poussière noire, de terre jaune, que marbraient des taches sanglantes. On ne distinguait rien, on dut le laver aussi. Alors, il sembla maigrir encore sous l'éponge, la chair si blême, si transparente, qu'on voyait les os. C'était une pitié, cette dégénérescence dernière d'une race de misérables, ce rien du tout souffrant, à demi broyé par l'écrasement des roches. Quand il fut propre, on aperçut les meurtrissures des cuisses, deux traces rouges sur la peau blanche²⁶¹.

Le corps nu, exhibant toutes ses difformités, affiche sur sa chair une référence au monde minier (les marques rouges sont les signes de l'accident de travail) et à une biographie généalogique (la dégénérescence transparaît dans la maigreur)²⁶². L'influence de l'hérédité et du milieu modèle le personnel romanesque. Signe d'une appartenance à une collectivité (en été, les ouvriers font fièrement étalage de leur

²⁶¹ *Ibid.*, p. 1298-1299.

²⁶² Il affiche aussi, selon Mihaela Marin, une mémoire des événements tributaire d'une « mémoire des éléments [le charbon sur les mineurs de Montsou, de même que la glaise sur les paysans dans *La Terre*] qui reste imprimée sur les figures. Car celles-ci rappellent les âges stratifiés d'un souterrain géologique et archéologique dont les lignes restent imprimées dans les dessins cutanés des masques des visages. [...] [D]échiffrer les signes que le travail souterrain fait graver sur les figures humaines, ce n'est pas seulement remonter aux sources archéologiques des métiers, mais descendre dans la mémoire organique des éléments primaires et puiser dans leur densité symbolique. » (*Le Livre enterré. Zola et la hantise de l'archaïque*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2007, p. 40.)

torse nu couvert de cicatrices et d'ecchymoses²⁶³), les meurtrissures signalent surtout une homologie entre la mine et le mineur. Aussi, Catherine porte, comme son père et son grand-père (le signe est aussi héréditaire), une empreinte minière : elle a « des pieds bleuis, comme tatoués de charbon, et des bras délicats, dont la blancheur de lait tranchait sur le teint blême du visage, déjà gâté par les continuels lavages au savon noir²⁶⁴. » Remarquons que les mineurs sont littéralement blancs et noirs. En effet, le mélange oxymorique des couleurs (pâleur de l'anémie et noirceur du charbon) dévoile une métaphore de l'écriture. Aux chairs chlorotiques répond la page blanche. Aux traces de la houille correspond l'encre noire. Le corps, à la fois page et écriture, fait l'objet d'une mise en abyme du livre. Le sens s'écrit sur l'épiderme et le corps fait sens comme texte. Il incarne aussi une métonymie de la mine. Aussi, pourrait-on dire avec Denis Bertrand que les « inversions métaphoriques²⁶⁵ » entre le haut et le bas, entre le dedans et le dehors organisent non seulement l'espace du roman, mais également celui du corps. En effet, le jeu entre la surface et le fond, entre le dessus et le dessous, entre la noirceur et la lumière configure la structure de l'espace minier, corporel et textuel. Le travail archéologique du mineur qui prélève de la fosse et de l'abyme de la terre du charbon correspond d'ailleurs, dans une certaine mesure, au travail de l'écrivain qui « fouille dans la chair pour en extraire ce qui a été incarné²⁶⁶ ». Bref, ce sont les corps travaillés par les profondeurs qui demeurent les plus signifiants; car, s'ils parcourent justement les deux univers du fond et de la surface, ils archivent aussi les traces de leurs multiples passages.

²⁶³ *Germinal*, Pl., t. III, p. 1232.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 1143.

²⁶⁵ Pour Denis Bertrand, qui s'est intéressé à l'espace dans *Germinal*, les « inversions métaphoriques (le transfert du dedans au dehors, la transformation de l'englobé en englobant, etc.) corroborent l'idée de réversibilité paradigmatique des deux univers [du fond et de la surface]. » (*L'Espace et le sens. « Germinal » d'Émile Zola*, Éditions Hadès-Benjamin, coll. « Actes sémiotiques », 1985, p. 144.)

²⁶⁶ Jacques Noiray, « Zola, mémoire et vérité de la chair », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, sous la dir. V. Cnockaert, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 120.

De la critique des sciences du signe au portrait dysharmonique

Le roman zolien articule une vérité physiologique qui n'est pas fixe ni taxinomique, comme l'anthropologie physique du XIX^e siècle le souhaitait; au contraire, le corps dévoile son intériorité par ses mouvements, ses transformations, ses réflexes, ses imprégnations. Ainsi, les mineurs de Montsou, affamés et enragés, voient la forme solide de leur visage se modifier sous l'effet de la misère : « Et, en effet, la colère, la faim, ces deux mois de souffrance et cette débandade enragée au travers des fosses, avaient allongé en mâchoires de bêtes fauves les faces placides des houilleurs de Montsou²⁶⁷. » Autrement, mais selon le même procédé, Serge Mouret, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, voit son corps remodelé par les multiples pratiques rituelles au séminaire : « Au sortir du séminaire, il avait eu la joie de se voir étranger parmi les autres hommes, de ne plus marcher comme eux, de porter autrement la tête, d'avoir des gestes, des mots, des sentiments d'être à part²⁶⁸. » Si l'acquis modifie les gestes et postures (c'est le propre de l'éducation), il transforme également la nomenclature corporelle et affine les formes. Émasculé, « lavé de son sexe et de son odeur d'homme²⁶⁹ », Serge Mouret a un corps amputé symboliquement : « certains de ses organes avaient disparu, dissous peu à peu; ses membres, son cerveau, s'étaient appauvris de matière pour s'emplir d'âme²⁷⁰. » La déformation anatomique de Serge est, clairement, le signe d'un désordre psychologique : « On avait tué l'homme en lui, il le sentait, il était heureux de se savoir à part, créature châtrée, déviée, marquée de la tonsure ainsi qu'une brebis du Seigneur²⁷¹. ». Le corps tronqué, redressé, modifié est le signifié d'un changement moral et social. De même, dans *Lourdes*, Pierre Froment vit une crise existentielle qui le pousse à redéfinir sa croyance en Dieu. La découverte de la science, alors qu'il classe les travaux de son père, dénature les dogmes religieux

²⁶⁷ *Germinal*, Pl., t. III, p. 1436.

²⁶⁸ *La Faute de l'abbé Mouret*, Pl., t. I, p. 1306.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*, p. 1234.

auxquels il s'abandonnait auparavant. Or, le changement dans sa pensée et dans ses convictions entraîne une redéfinition de sa morphologie :

[C]'était son père qui renaissait au fond de son être, qui finissait par l'emporter, dans cette dualité héréditaire, où, pendant si longtemps, sa mère avait dominé. Le haut de sa face, le front droit, en forme de tour, semblait s'être haussé encore, tandis que le bas, le menton fin, la bouche tendre se noyaient²⁷².

Sous le coup d'une conversion, le système osseux du visage se métamorphose. D'ailleurs, dans ce roman, Zola raconte l'histoire de corps malades et difformes qui, défilant devant la Vierge avec le souhait extraordinaire de se faire guérir miraculeusement de leurs maux, se transforment sous l'effet de la croyance. C'est le pied de la petite Sophie, atteint d'une carie des os et d'une nécrose, qui a complètement été refait après avoir été plongé dans l'eau : le docteur Bonamy expliquant qu'un « fragment d'os et de la chair avaient dû être refaits instantanément, ce qui restait inexplicable par les voies naturelles²⁷³. » C'est le loup de la monstrueuse Élise Rouquet, dont la plaie purulente ne cesse de pâlir sous l'effet des lotions d'eau qu'elle s'applique sur le visage. C'est encore la paralysie de la moelle (de nature hystérique) de Marie de Guersaint qui retrouve sa mobilité par la suggestion.

On trouve donc chez Zola l'image d'un corps remodelant et remoulant ses formes anatomiques par des contraintes extérieures (le travail, le rite, la débauche, la suggestion, etc.). Le développement ou l'atrophie des muscles, l'amollissement ou le durcissement des chairs, la mutilation symbolique ou littérale des membres montrent que le corps en régime zolien peut parfaire ou défaire sa morphologie et sa symétrie. Or, la physiognomonie et ses dérivés ont rêvé d'encadrer la transparence de l'homme en présumant que les traits du caractère s'inscrivaient directement dans les proportions et indices immuables du squelette humain. Son utopie, comme le commente David Le Breton, est d'avoir voulu

²⁷² *Lourdes*, OC, t. VII, p. 42.

²⁷³ *Ibid.*, p. 146-147.

démasquer l'autre, trier de son visage l'accessoire de l'essentiel, repérer ses sentiments réels, dévoiler l'âme sous les artifices du corps, telle est l'entreprise ambiguë à laquelle se vouent les physiognomonistes. Forcer le visage à dénoncer la vérité de l'homme au-delà de ses œuvres ou des airs, peut-être trompeurs, qu'il donne à voir aux autres, traquer les signes là où il n'est plus possible de dissimuler, car les choses sont clairement écrites à la surface de la figure. Faire de cette dernière une pièce à conviction²⁷⁴.

Mais, en abolissant le vivant au profit d'une suprématie des signes métonymiques (la saillie pour le caractère, le creux pour le défaut intellectuel, l'asymétrie pour le déséquilibre mental), en occultant les autres langages du corps, en éradiquant du bout des doigts « la singularité de l'homme comme [l'importance du] milieu social et culturel dans lequel il baigne²⁷⁵ », la physiognomonie n'a pas été en mesure d'établir, objectivement, la réalité intérieure de l'individu. Pour Zola, la vérité de l'homme ne se situe pas dans la forme des mâchoires, la couleur des cheveux ou des yeux, la pilosité et la grosseur des fronts. C'est dire aussi qu'elle ne transparait pas nécessairement du détail et du résidu. Regarder de trop près les profils et les chairs – la loupe de Renée, l'acte de dévisager de Lisa, les lorgnettes de théâtre – empêche une vue d'ensemble, une distance nécessaire à toute interprétation. Comme la photographie qui tente de territorialiser la surface corporelle afin d'y voir les mouvements intérieurs, le repérage anatomique achoppe dans sa tentative à aller au-delà du visible et à rendre compte de l'épaisseur signifiante du corps et du sujet. Zola condamne, curieusement, le fantasme de transparence de la physiognomonie, qui décalque pourtant son propre rêve : tout voir pour tout comprendre. L'objection qui se dégage des romans que nous venons d'étudier surgit bien d'une remise en question des outils (l'enquête, la photographie) et des techniques (portrait parlé, signalement descriptif) modernes pour mieux observer le sujet déviant²⁷⁶. Le romancier

²⁷⁴ David Le Breton, *Des Visages*, op. cit., p. 76-77.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 84.

²⁷⁶ D'ailleurs, dans *Lourdes*, au bureau médical des constatations, les médecins établissent des procès-verbaux et photographient les plaies. L'utilisation des techniques scientifiques n'empêche pourtant pas les erreurs de constatations et ne fournit pas la preuve savante du miracle. C'est que le système d'écriture et de diagnostic est, à l'origine, dysfonctionnel. Il faudrait, selon Zola, établir, dès l'arrivée des pèlerins à Lourdes, les observations de la maladie pour ensuite pouvoir déterminer des guérisons.

naturaliste, féru des progrès scientifiques et à l'affût des méthodes contemporaines savantes pour l'analyse et l'étude, rejette, du revers de la plume, cette vision technisée et modernisée de la « maison de verre ». N'avoue-t-il pas en somme sa peur d'un gouvernement de l'individu qui prend appui sur la mise à nu et le rejet des sujets jugés anormaux au regard de la société? Comprendre le délinquant, le névrosé, le pervers à partir des formes identifiables et visibles de son corps relève de l'utopie. Zola rappelle que les êtres ne sont pas, au premier regard, si transparents et si intelligibles. Il souligne aussi que l'individu n'exprime pas son identité dans le catalogue des pathologies et dans l'inventaire des signes plastiques que dressent les spécialistes. Au contraire, le marginal, qu'il soit hystérique, aliéné ou criminel, repousse le savoir des experts, l'obligeant à se remettre en question et à se redéfinir : il se joue de lui parce qu'il les renvoie à l'évidence de leur propre fiction.

L'art physiognomonique n'est pas celui du dévoilement. Parce qu'elles ne « s'intéresse[nt] pas, comme l'écrit Le Breton, à l'homme vivant, mais à l'homme théorique, à l'homme au caractère déterminé par une série d'indices²⁷⁷ », parce qu'elles transforment justement le vivant et le fugace en matière figée et en typologie et parce qu'elles font du réel une virtualité, les sciences du signe corporel ne parviennent pas à « fai[re] du visage un aveu²⁷⁸ ». Comme le signale également Hegel, à propos de la physiognomonie,

de telles descriptions ingénieuses et variées disent bien plus que les qualifications d'assassin, de voleur, de bon cœur, d'intègre, etc., mais elles sont encore beaucoup trop courtes et restreintes pour leur but qui est d'exprimer l'être visé ou l'individualité singulière unique, elles sont aussi courtes que toutes les descriptions de la figure corporelle qui vont plus loin que la qualification de cette figure par un front plat ou un nez long²⁷⁹.

Lichtenberg, un des principaux détracteurs de Lavater, dénonce la portée discriminatoire des travaux du célèbre pasteur suisse : « Si la physiognomonie

Ce que l'écrivain condamne, c'est la non-uniformité des certificats médicaux, provenant de divers médecins plus ou moins expérimentés. (Voir le chapitre IV de la deuxième Journée de *Ourdes*.)

²⁷⁷ David Le Breton, *Des Visages*, op. cit., p. 82.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ G. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, t. II, Aubier, 1941, p. 266; cité par Le Breton, *ibid.*, p. 81.

devenait ce que Lavater attend d'elle, on en arriverait à pendre des enfants avant qu'ils n'aient commis les fautes qui méritent l'échafaud²⁸⁰. » Ainsi, cette science de la morphologie est, d'une part, impuissante à percer l'essence de la vie intérieure de l'individu, et, d'autre part, dangereuse parce qu'elle agit comme si les signes étaient acquis et irrémédiables, comme s'il n'y avait aucune possibilité d'effacer la marque. Ce sont d'ailleurs les mêmes critiques qu'on retrouve à propos de Lombroso. Jacques Noiray nous apprend en effet que la réception de *L'Homme criminel* de Lombroso a généré, comme pour les théories lavatériennes, de fortes objections. Brunetière, par exemple, s'en prend violemment à l'anthropologie criminelle italienne. Il attaque Lombroso de front :

J'aimerais à parler ici du professeur Lombroso, de ses "mensurations"; de ce qu'il appelle ses "expériences"; et des "nouveaux sillons", comme il le dit encore lui-même, qu'il s'attribue l'honneur "d'avoir tracés dans le monde scientifique". Mais je me borne à dire, sauf un jour à le mieux faire voir, que jamais peut-être on n'avait fait servir le nom de la science à déguiser de pareilles contrefaçons d'elle-même²⁸¹.

C'est la question des marques visibles de la dégénérescence qui est au cœur des critiques contre Lombroso, mais aussi contre Lavater. C'est d'ailleurs ce que dénonce Arthur Desjardins, dans la *Revue des Deux mondes*, qui relève les incohérences et contradictions de la science lombrosienne :

L'assassin serait "brachycéphale" et le voleur "dolichocéphale"; l'assassin aurait le nez crochu et le voleur l'aurait retroussé; mais alors, demande le docteur Dubuisson, comment se fait-il que la plupart des criminels débutent par le vol et finissent par l'assassinat? Le voleur change-t-il de nez en devenant assassin? Le criminel est grand et lourd, dit Lombroso : ni grand ni lourd, répliquent Thomson en Angleterre, Virgilio en Italie. La capacité crânienne du criminel est inférieure, dit Lombroso; égale ou supérieure, répliquent Bordier, Heger, Wiesback, Ranke, etc. Ferri lui-même révèle que l'homicide a le bras plus long en Piémont, en Vénétie, en Émilie, en Romagne, en Calabre, plus court en Lombardie et en Sicile, tantôt plus long et tantôt plus court dans les Marches et dans la Napolitaine : singulier type, car enfin qu'est-ce qu'un type, sinon un

²⁸⁰ Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismen*, Zürich, Max Rychner, p. 277; cité par Claire Barbillon, *Les Canons du corps humain au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 87.

²⁸¹ Ferdinand Brunetière, « Revue littéraire. Une théorie nouvelle de la responsabilité », *op. cit.*, p. 215. Voir aussi Jacques Noiray, « La Réception de *L'Homme criminel* dans "La Revue des Deux mondes" », *op. cit.*, [sans pagination].

ensemble de caractères qui permet de distinguer soit un groupe, soit un individu, d'un autre groupe et d'un autre individu²⁸²?

À force de trop vouloir lire les dessous du corps, ces sciences du signe, basées sur un déterminisme inébranlable, ne sont pas parvenues à établir un système herméneutique viable.

Pour Lavater, la physiognomonie permet surtout de concevoir l'unité et l'homogénéité de l'homme : les parties du corps forment un tout indivisible, les signifiants tendent vers un signifié unique, celui du caractère dominant du sujet : « Tout a une seule forme, une seule racine, un seul esprit. C'est pourquoi tout corps organique est tellement un tout qu'on n'en peut rien retrancher, qu'on n'y peut rien ajouter sans produire de désharmonie [*sic*], de désorganisation, de difformité²⁸³. » Les formes corporelles sont donc pour Lavater homogènes et harmoniques : une saillie, une bosse, une proéminence signalent une personnalité. Or, Zola, on le sait, travaille à partir surtout du monstrueux, du maladif, du déformé. Le personnage, en régime naturaliste, est divisé, voire dysharmonique, ce qui a pour effet de déstructurer les signes du corps. Comme l'explique Véronique Cnockaert, le romancier, dans ses portraits, « joue plutôt de la superposition, de la métamorphose et de la combinaison, à la manière de Jérôme Bosch²⁸⁴ ». Il s'agit d'un principe organisationnel de l'œuvre zolienne. Le lexique du visage relève d'une « esthétique de l'*oxymoron*²⁸⁵ » : « le positif est neutralisé par le négatif; le négatif est neutralisé par le positif; le rétrospectif par le prospectif; l'héréditaire par l'acquis; l'être par le paraître et "l'air", le dessus par le dessous; le haut du visage s'oppose au bas du visage [...]»²⁸⁶. Ainsi,

²⁸² Arthur Desjardins, « Crimes et peines », *Revue des Deux mondes*, 1^{er} janvier 1891, p. 168-197; cité par Jacques Noiray, « La Réception de *L'Homme criminel* », *ibid.*

²⁸³ Johann Kaspar Lavater, *La Physiognomonie*, *op. cit.*, p. 78.

²⁸⁴ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les Inachevés*, *op. cit.*, p. 72.

²⁸⁵ Philippe Hamon, *Le Personnel romanesque*, *op. cit.*, p. 176.

²⁸⁶ Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 109.

ce portrait détaillé de Madeleine Féral montre la nature « hétéroclite » et « composite » du personnage²⁸⁷ :

Le visage était caractéristique. Le haut avait une solidité, presque une dureté masculine; la peau se tendait fortement sur le front; les tempes, le nez et les pommettes accusaient les rondeurs de la charpente osseuse, donnant à la figure le froid et la fermeté d'un marbre; dans ce masque sévère, les yeux s'ouvraient, larges, d'un vert grisâtre et mat, qu'un sourire éclairait par moments de lueurs profondes. Le bas du visage, au contraire, était d'une délicatesse exquise; il y avait de voluptueuses molleses dans l'attache des joues, aux deux coins de la bouche, où se creusaient de légères fossettes; sous le menton, mince et nerveux, se trouvait une sorte de renflement qui allait s'attacher au cou; les traits n'étaient plus tendus et rigides, ils étaient gras, mobiles, couverts d'un duvet soyeux, ils avaient mille petits plans flexibles et devenaient d'une finesse adorable à certains endroits où le duvet manquait; au milieu, les lèvres un peu fortes, d'un rose vif, paraissaient trop rouges pour ce visage blanc, à la fois sévère et enfantin²⁸⁸.

Le portrait se dessine à partir de particularités contradictoires. Or, la nature antinomique du faciès n'est pas que le résultat d'une opposition entre le haut et le bas, entre la masculinité et la féminité des lignes de la figure. Elle se situe également dans un découpage caractéristique des signes osseux et mous du visage. En effet, ces deux paradigmes construisent le portrait zolien. D'abord, celui de la fixité regroupe les indices détaillant la structure (les lignes, les contours, le cadre) et la morphologie statique (ce sont les signes typiques de la physiognomonie) : Zola insiste sur la « charpente osseuse » de la face en soulignant sa « solidité », sa « dureté », sa « fermeté [de] marbre » et sa rigidité. Même la peau est distendue afin de donner à voir la forme du front « dur ». À cet archétype du solide correspond, dans une optique morale, l'austérité de Madeleine ainsi que sa virilité, et, dans une perspective biologique, l'héritage génétique de son père : « Si le haut de sa face avait pris la dureté du masque de l'ancien ouvrier, elle ressemblait toujours à sa mère par la

²⁸⁷ *Ibid.* Véronique Cnockaert, dans son ouvrage *Émile Zola. Les Inachevés*, s'est intéressée aux nombreux portraits des adolescents dans l'œuvre zolienne qui condensent des « contraires de tous ordres » (*op. cit.*, p. 45) parce que justement la puberté, comme elle l'explique, est une période d'entre-deux âges. Voir la lecture qu'elle fait des portraits de Miette et de Silvére en fonction de l'horizontalité et de la verticalité des signes du visage. (*Ibid.*, p. 45 et les suivantes.)

²⁸⁸ *Madeleine Féral, OC*, t. 1, p. 692.

mollesse de sa bouche, l'humilité aimante de ses sourires²⁸⁹. » À l'opposé, le paradigme du « flexible » dévoile les parties « molles » de la figure, qui reflètent le caractère enfantin de la jeune fille et la féminité héritée de la mère : le bas du visage a des « délicatesse[s] », des « mollesses »; il s'éclaire de lueurs et se creuse de fossettes. Les traits sont alors « gras » et « mobiles ». L'épiderme est « satiné », et la peau est marquée du sang qui coule dans les veines. Le contour de la tête que Zola nomme le « masque » se transforme sous l'effet de l'émotion : un sourire adoucit les traits, pigmente le teint, illumine le regard. La composition du portrait zolien s'établit en deux temps : l'écrivain détaille à la fois les attributs permanents de la structure solide et les traces fugitives de la matière mobile du visage²⁹⁰. Il allie ainsi deux techniques descriptives : celle de la physiognomonie et celle de la physionomie des expressions²⁹¹. Si la première est dotée d'une visibilité aveuglante (les formes saillantes sont toujours mises à l'évidence), la seconde est toute en nuances, en subtilités et variations. À ces signes s'adjoignent ceux aussi de la « malignité héréditaire [qui] plie les corps²⁹². »

En somme, l'écrivain entrecroise les discours sur le corps : à la physiognomonie, il superpose l'idée d'une déformation et d'une transformation des corps sous l'influence du milieu ou de l'émotion. Chez Zola, la physiognomonie n'est

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 707.

²⁹⁰ Johann Kaspar Lavater oppose aussi, dans le visage, les parties molles aux dures : « l'originalité et l'essence du caractère reparaissent plus distinctement et plus positivement dans les parties solides et dans les traits fortement dessinés, tandis que les dispositions habituelles et acquises se remarquent plus communément dans les parties molles, surtout dans le bas du visage. » (Johann Kaspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes*, t. II, p. 70; cité par François Dagognet, *Le Corps*, PUF, coll. « Quadrige. Grands textes », 2008, p. 118.) Or, comme le remarque Dagognet, Lavater se lie davantage aux formes stables du visage.

²⁹¹ Anne-Marie Drouin-Hans note, dans la conclusion de son livre *La Communication non verbale avant la lettre*, que les nombreuses études sur l'expressivité corporelle (par exemple celle de Duchenne de Boulogne et de Darwin) sont réunies autour « d'une science sans nom, et dont l'objet est mal défini. » (L'Harmattan, coll. « Histoire des sciences humaines », 1995, p. 235.) Nous reviendrons sur ce sujet au chapitre suivant.

²⁹² Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les Inachevés*, op. cit., p. 50.

plus scientifique, mais elle est plutôt de l'ordre du lieu commun et du résidu culturel. S'ils contribuent à l'enrichissement de la description du personnage et à la cohérence généalogique de la famille, les signes relevant d'une entreprise physiognomonique ne communiquent pas (il y a peu d'interprètes intradiégétiques de ce type d'indices chez Zola). Cela s'explique par le fait que le signe physiognomonique en régime naturaliste a surtout une valeur de cliché. Il n'a pas besoin d'être interprété par la médiation d'un autre personnage, parce qu'il est l'évidence d'un territoire culturel commun. Comme le formule lui-même Lavater, « chaque homme, qu'il le sache ou non, comprend quelque chose à la physiognomonie²⁹³ ». Le signe physiognomonique, dans le roman zolien, ne vient jamais seul : il est toujours intégré à un réseau plus large de significations et de métaphorisations, car le corps est constamment en métamorphose. S'il se nourrit de la science lavatérienne, le portrait naturaliste dévoile surtout l'importance du projet sémiologique de Zola qui consiste à établir certes des analogies entre le physique et le caractère, entre le corps et la psyché, mais aussi à organiser une symbolisation et une métaphorisation d'une condition sociale et génétique. Si le romancier s'attarde aux éléments statiques de la structure corporelle pour distribuer dans le récit des énoncés généalogiques (il y a des traits du visage par exemple qui appartiennent aux parents), une sémiologie médicale (il y a des symptômes qui déforment l'anatomie) et un savoir social (il y a des signes qui marquent les ambitions, les positions, les hiérarchies, et qui défigurent les postures et les gestualités), il montre aussi leur possible déformation et leur intégration dans un ensemble plus vaste de significations. En effet, dans l'œuvre zolienne, le corps déborde de son enveloppe physiologique, il s'échappe de son immuabilité morphologique, il se répand dans l'espace. L'écrivain indique que le stable (l'armature) et l'indéformable (l'ossature) se modifient sous l'influence de la mobilité des parties molles (les lèvres, les joues, la peau). Il signale, dès lors, que le relief est

²⁹³ Johann Kaspar Lavater, *La Physiognomonie*, op. cit., p. 8-9.

submergé par les métamorphoses brusques occasionnées par l'émotion forte et que le corps s'exprime en dehors de ses cadres et ses contours.

CHAPITRE II LES AVEUX OBLIQUES. L'EXPRESSIVITÉ SPONTANÉE DU CORPS

Avant de se déposer dans des mots
ou sur des lignes, le signifié se plie à la
physiologie de nos gestes.

– François Dagognet¹

De la physiognomonie à l'expressivité corporelle

Loin de nier complètement l'apport de la physiognomonie lavatérienne et de l'anthropométrie lombrosienne, Zola s'est plutôt appliqué à démontrer, dans ses romans, que le corps possède une expressivité métaphorique et signifiante qui se déploie en marge des lignes et des parois structurant la chair. Le corps zolien n'est pas statique : constamment en interaction avec le milieu, il se constitue en réaction aux multiples stimulus qui l'entourent. Perceptif et sensitif, il se fait le vecteur de l'émotion et de la passion. Or, la physiognomonie, nous l'avons vu, s'intéresse davantage aux proportions, aux surfaces et aux contours de l'anatomie, dans un but systématique. Cependant, comme l'écrit David Le Breton, « la vie intérieure ne se donne pas à lire dans la forme d'un nez ou à la surface d'un front². » C'est justement ce qu'Albert Lemoine, dans son ouvrage *De la physionomie et de la parole*, critique :

[L]a physiognomonie la plus raisonnable est encore la plus conjecturale de toutes les sciences et c'est au moins une question de savoir s'il y a réellement quelque relation constante et révélatrice entre le caractère de l'homme et la coupe de sa figure, tandis que personne ne nie qu'un lien secret n'unisse les passions présentes de notre âme et le jeu varié des traits du visage. Si cet art problématique a quelque fondement solide, c'est à la condition qu'il s'appuie tout entier sur la science des signes fugitifs de nos passions actuelles³.

Au contraire de la physiognomonie et de l'anthropométrie judiciaire, qui portent leur regard savant sur l'architecture corporelle dans une démarche taxinomique, le roman

¹ François Dagognet, *Faces, surfaces, interfaces*, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1982, p. 194.

² David Le Breton, *Des Visages. Essai d'anthropologie*, Métailié, coll. « Sciences humaines », 2003, p. 81.

³ Albert Lemoine, *De la physionomie et de la parole*, G. Baillière, 1865, p. 22.

naturaliste met en évidence les mouvements réflexes du corps et les gestes signifiants qui dévoilent la vie intérieure de l'individu. Si, pour la science physiognomonique, l'homme est « épinglé à une fatalité corporelle qui affiche ce qu'il est par-devers lui, sans qu'il puisse s'en amender⁴ », il est, pour Zola, plutôt confiné dans un fatum énonciatif qui le pousse à manifester, par le biais d'une expression automatique du corps ou de la parole, son intériorité. Plus que l'immuable et le fixe, Zola préfère le flexible et le changeant. Pour l'écrivain naturaliste, pourrions-nous dire avec François Dagognet, « l'homme se situe ailleurs, dans un modelé assez flou justement, une sorte de physionomie individuelle ou tissulaire, qu'on ne peut pas tout à fait réduire à quelques lignes ou longueurs⁵. »

Dans la seconde moitié du siècle, l'intérêt pour une explication somatique des mouvements de l'âme et des passions se renouvelle et s'éloigne des théories de la physiognomonie pour se recentrer davantage sur le langage spontané du corps. De même, les nombreuses études physiologiques sur l'irritabilité, le système nerveux, la sensibilité et le réflexe posent la question de l'expression et du mouvement autonomes du corps en dehors d'une réflexion sur la métaphysique. Après avoir résumé le travail de trois physiologistes contemporains qui ont étudié la physionomie dans ses formes mobiles (Moreau de la Sarthe, Charles Bell et Duchenne de Boulogne), Albert Lemoine n'hésite pas à affirmer que les « affections générales de l'âme se manifestent au-dehors par les mouvements et les attitudes du corps, se peignent sur la face, se traduisent par des rires ou par des sanglots [...] »⁶. Il s'agit alors de lire et de traduire l'action corporelle comme le signifiant d'un signifié : le geste, le trait expressif, la mimique trahissent l'émotion, l'idée, le sentiment. La réflexion sur le corps est tributaire d'un questionnement sur le signe et sur son interprétation. Ainsi, cette phrase de Jouffroy citée par Albert Lemoine dans son livre sur la physionomie et la parole indique l'ancrage hautement sémiotique des

⁴ David Le Breton, *Des Visages*, op. cit., p. 77.

⁵ François Dagognet, *Faces, surfaces, interfaces*, op. cit., p. 104.

⁶ Albert Lemoine, *De la physionomie et de la parole*, op. cit., p. 107.

phénomènes somatiques signalant les passions : « Tout signe suppose une chose signifiée, et, puisqu'il indique et révèle cette chose à l'esprit tout signe suppose aussi une intelligence qui le saisisse et le comprenne⁷. » Comme le commente Anne-Marie Drouin-Hans, « les manifestations corporelles sont bien des *signes* à interpréter, puisque chaque mouvement renvoie à autre chose que lui-même, et il renvoie à un *sens* dont il est porteur, et qui peut éventuellement évoluer⁸. » Le rapport analogique entre les activités involontaires du corps – à la base se trouve l'action réflexe⁹ – et les sentiments, souvent difficiles à dire, ouvrent alors la voie à une

réflexion de type sémiologique où certains comportements apparaissent comme ayant un “sens propre” et un “sens figuré”, le premier servant en quelque sorte de signifiant au second, et la cohérence du sens étant garantie par la parenté implicite entre le “physique” et le “moral”, ou entre l’“âme” et le “corps”¹⁰.

Le geste irréfléchi et les mouvements réflexes relèvent donc d'un paradigme de la sémiologie et de la révélation du caché. Le lien intrinsèque de la surface à la profondeur inscrit le corps dans un processus de sémiotisation : il produit des signes, qu'il donne à lire à autrui, malgré la volonté du sujet. L'éloquence de la physionomie peut, en effet, être involontaire : elle s'exécute « fatalement et sans conscience¹¹ » : « nous [la] parlons malgré nous¹² ». Cette idée d'une expression automatique du corps, révélant quelque chose de l'intime du sujet, se retrouve dans l'œuvre zolienne. Par le langage d'action, nous le verrons, le personnage devient signe : comme l'explique Philippe Dufour, à la suite de Michel Crouzet, avec l'énonciation du corps,

⁷ Jouffroy, « Faits et pensées sur les signes », dans *Nouveaux mélanges philosophiques*; cité par Albert Lemoine, *ibid.*, p. 14.

⁸ Anne-Marie Drouin-Hans, *La Communication non verbale avant la lettre*, L'Harmattan, coll. « Histoire des sciences humaines », 1995, p. 45.

⁹ Théodule Ribot, dans son ouvrage sur *Les Maladies de la volonté*, affirme que « le réflexe est le type et la base de toute action » (L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2002 [1883], p. 14.) Voir la sous-partie suivante : « L'Âme, le corps et les nerfs ».

¹⁰ Anne-Marie Drouin-Hans, *La Communication non verbale avant la lettre*, *op. cit.*, p. 34.

¹¹ Albert Lemoine, *De la physionomie et de la parole*, *op. cit.*, p. 116.

¹² *Ibid.*, p. 23. L'expressivité du corps peut aussi être volontaire. Il y a bien des gestes, attitudes, mouvements issus d'une culture et des usages sociaux du corps. (Voir à ce sujet les travaux de David Le Breton, notamment *La Sociologie du corps*, PUF, coll. « Que sais-je », 1992, 127 p.; *Les Passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2004, 346 p.)

« je n'utilise pas le signe : je suis le signe, le signe est moi. De là la vérité de ces langages non verbaux. Ils sont une expression inconsciente, incontrôlable¹³. » L'écrivain naturaliste développe lui aussi l'idée d'une parole corporelle ancrée dans la vérité du sujet : voix muette, mais incarnée; silencieuse, mais prolixe. Dans ce chapitre, il s'agira, d'une part, d'analyser la dimension non verbale et corporelle de la communication. Nous considérerons les « substrats corporels de l'expression¹⁴ » dans l'œuvre zolienne, autrement dit nous prendrons en charge le volet somatique du langage afin d'analyser les mécanismes psychophysiologiques métaphorisant l'intériorité et l'émotivité des personnages : en d'autres termes, il sera question du corps comme aveu spontané. Nous verrons ensuite comment Zola définit les rapports entre l'âme et le corps, selon un modèle réflexif (ce sont les nerfs qui servent de trait d'union entre le milieu, la sensation et l'idée) servant à concevoir les processus involontaires (psychomotricité, activité sensori-motrice) qui régissent le sujet.

Le langage d'action ou le corps avouant

Dans son *Essai sur l'origine des langues* en 1775, Rousseau n'hésite pas à affirmer que « le langage le plus énergique est celui où le signe a tout dit avant qu'on parle¹⁵. » Parlant de l'expressivité physiologique, il évoque l'idée que le corps produit du sens avant l'énoncé verbal. Cette notion du langage corporel sera, durant le siècle suivant, étayée par les idéologues, philosophes et médecins. Par exemple, dans son article sur le « Signe », Pierre Larousse résume, à la suite de Condillac et de Destutt de Tracy, deux catégories d'énonciation; la première physiologique, qui constitue le langage d'action, la seconde, verbale, qui se rapporte à la parole : « L'un constitué par des *signes* qui font connaître ce qui se passe dans l'âme; l'autre, par des *signes*

¹³ Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 55.

¹⁴ Christian Puech, « Langages du corps », dans *Le Corps et ses discours*, sous la dir. d'A.-M. Drouin-Hans, L'Harmattan, coll. « Consciences », 1995, p. 11.

¹⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. 61.

qui font connaître ses premiers signes, et par eux, mais indirectement, ce qui se passe dans l'âme¹⁶. » Le langage d'action est spontané, impulsif et inconscient :

[I]l est naturel, c'est-à-dire que le rapport qui unit le signe à la chose signifiée ne résulte d'aucune convention et n'est autre qu'une certaine liaison d'effet à cause; les divers états de l'âme, soit qu'elle sente, soit qu'elle agisse (quelque idée que l'on se fasse d'ailleurs sur ce qu'est l'âme en elle-même), engendrent dans le corps des mouvements musculaires qui donnent lieu à des gestes, des attitudes, à des cris, à des rires ou à des pleurs, etc. Ces signes font connaître les états de l'âme qui les produisent, comme la fumée fait connaître le feu [...]¹⁷.

Signe naturel, le langage du corps fonctionne sur le mode de l'analogie. Primitif et préverbal, il est, selon Condillac, le représentant de l'âme :

C'est ainsi que les actions du corps représentent les actions de l'âme, et dévoilent quelquefois jusqu'aux plus secrètes pensées. Ce langage est celui de la nature : il est le premier, le plus expressif, le plus vrai; et nous verrons que c'est d'après ce modèle que nous avons appris à faire des langues¹⁸.

Si Destutt de Tracy n'est pas entièrement en accord avec Condillac sur la valeur expressive de cette langue particulière qu'il juge moins loquace, il n'hésite pas à en faire le langage « premier », « nécessaire » et « inévitable » :

C'est donc avec beaucoup de raison que les idéologues qui ont entrepris d'expliquer l'origine et les conséquences de ce premier langage, lui ont donné le nom de langage d'action; il comprend les gestes, les cris, les attouchements; il parle à l'œil, à l'oreille et au tact; par conséquent, il renferme le germe de tous les langages possibles; et, s'il est de toutes les langues la moins fine, la moins riche, et la moins développée, il demeure toujours la plus énergique et la plus véhémence, et la seule dont nous conservions l'usage dans l'excès de la passion et lorsque la violence de nos sentiments nous prive de la réflexion nécessaire pour les exprimer par des moyens de pure convention¹⁹.

Ce langage se charge de réunir en une seule catégorie tous les changements involontaires qui transparaissent sur le corps : une tonalité, un cri, une inflexion de la voix indiquant une émotion; un geste, un regard, une attitude révélant un état

¹⁶ Pierre Larousse, « Signe », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XIV, 1875, p. 708.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Étienne Bonnot de Condillac, *La Logique, ou les premiers développements de l'art de penser*, L'Esprit et de Bure l'aîné, 1780, p. 45.

¹⁹ Antoine Destutt de Tracy, *Projet d'éléments d'idéologie*, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2004 [1801], p. 268.

psychologique. Pour Louis Bautain, cette « langue du geste, qui jointe aux mouvements des yeux, au jeu de la physionomie et aux attitudes du corps, prend beaucoup d'expression, et peut jusqu'à un certain point suppléer à la parole articulée, quand elle manque, ou en augmenter l'effet, quand elle s'en empare²⁰. » Parce qu'elle est une réaction, voire un réflexe, cette langue particulière authentifie les paroles et agit comme garant de la véracité du langage ou encore, à l'inverse, elle sert à le discréditer. Spontanée et involontaire²¹, elle évoque une expression d'avant les codifications, un phénomène instinctuel, qui est en connexion directe avec les émotions, les passions et les sensations (les *percepta*), tandis que la parole constitue un langage « réfléchi », « composé par l'esprit [et] combiné par la raison²² » : elle est coordonnée par une grammaire de conventions et relève du volitif et du civilisé. Pour les philosophes des idées et de la pensée au XIX^e siècle, elle a une double armature : elle a en effet une dimension culturelle et conventionnelle, qui est cognitive et volontaire, et une dimension naturelle, qui est fondée sur l'émotionnel et le passionnel de l'individu²³.

Les médecins au XIX^e siècle, à l'instar des idéologues et philosophes comme Destutt de Tracy et Condillac, s'intéressent, en véritables lexicologues, à ces deux types de langage qu'ils lient à la théorie des passions. Dans le *Dictionnaire des sciences médicales*, Hallé et Thillaye nomment « expression » « tout ce qui se fait

²⁰ Louis Bautain, *L'Esprit humain et ses facultés*, vol. 2, Didier, 1859, p. 163.

²¹ Louis Bautain définit le langage d'action comme « spontané » : « [il] est la réaction instinctive de l'âme vers ce qui l'affecte, l'expression naturelle et involontaire de ce qu'elle sent ». (*Ibid.*, p. 142.)

²² *Ibid.*

²³ Les linguistes et sémioticiens du XX^e siècle vont d'ailleurs reprendre ces catégories classiques du langage pour élaborer de nouvelles analyses sur la praxis énonciative. Pour Herman Parret qui s'est intéressé à la mise en discours de la passion et de la subjectivité, « la force émotive n'exprime donc que les sentiments et les attitudes, et aucunement des croyances et des idées. L'opposition cognitif *versus* émotif joue un grand rôle. Le cognitif équivaut à l'intentionnel, le fait d'avoir un *objet*, une dénotation. L'émotif, dans cette dichotomie, comporte un élément de sensibilité directe et incarne, en plus, une tendance spontanée d'*agir* de manière bien spécifique. » (Herman Parret, *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie du langage », 1986, p. 155.)

voir au-dehors dans l'individu animé par la passion²⁴ ». En effet, selon ces deux médecins, « la vue ne nous fait connaître que l'état dans lequel se trouve l'âme de celui qui est sous l'empire de la passion. La voix, la parole, le discours et tout ce qui fait partie de l'éloquence nous en expliquent le sujet²⁵. » Dans cette perspective, les communications sont plus aptes à la connaissance parce qu'elles manifestent directement la pensée de l'homme par la parole (ou le geste décidé) et par les déclinaisons de l'entendement du sujet (le style, le ton, le choix des mots, la disposition des phrases). En écho à la nosographie s'élabore alors toute une rhétorique du langage qui prend en compte non seulement la parole, mais le langage d'action. Ainsi, durant le XIX^e siècle, toutes les branches de la médecine vont s'approprier et exploiter l'outillage théorique de la séméiologie et de la symptomatologie pour lire les traces de la maladie sur le corps du patient. Mais elles sont également tributaires de la philosophie des idées et de la pensée, puisqu'elles travaillent, elles aussi, sur le langage²⁶.

L'article de Hallé et Thillaye sur « La Nature des passions » développe une taxinomie des signes²⁷ permettant une connaissance des affections morales et

²⁴ J. N. Hallé et J.-B. J. Thillaye, « Signes et effets des affections de l'âme », *Dictionnaire des sciences médicales*, 1821, t. LI, p. 273-274.

²⁵ *Ibid.*, p. 278.

²⁶ La psychiatrie, qui naît en ce début de siècle, théorise, peut-être plus que toute autre spécialité médicale (certainement parce qu'elle en est encore à ses balbutiements) ce langage du corps. La collection des signes visibles de la déraison fera l'objet de nombreux travaux durant le siècle. Parce que la parole de l'aliéné met constamment en question le vrai et le réel, les psychiatres n'ont d'autre choix que de se concentrer sur le langage d'action qui permet de confirmer ou d'infirmer les propos de leurs patients. Le dément livre la vérité de sa folie par son corps expressif. Bénédicte-Auguste Morel constate – pour ne donner qu'un exemple – que la folie « se traduit au-dehors par des signes ou par les symptômes qui lui sont propres. En d'autres termes, l'affection a sa physionomie ou son cachet. Pour les médecins qui vivent avec les aliénés, l'expression de la face, la démarche, les gestes, la forme de la tête ont déjà une signification importante. » (Bénédicte-Auguste Morel, *Études cliniques. Traité théorique et pratique des maladies mentales considérées dans leur nature, leur traitement, et dans leur rapport avec la médecine légale des aliénés*, t. II, Nancy/Paris, Grimblot et veuve Raybois, Victor Masson, 1853, p. 420-421; cité par Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, p. 276.)

²⁷ Les auteurs mentionnent les apports importants de Marin Cureau de La Chambre dans la connaissance morale de l'homme et de ses passions, vices et vertus, notamment dans son ouvrage *Les Caractères des passions*. Mais ils soulignent également que cette « théorie [...] ne peut être supportée

physiques. Puisque le corps est éloquent, les mouvements fugitifs des yeux, de la bouche, de la couleur de la peau annoncent, expriment, indiquent les sentiments et les indispositions²⁸. La variation dans les traits du visage est « un véritable langage²⁹ ». Si la chair, les ongles, le cou, la poitrine peuvent parfois faire sens, ils ne possèdent pas la même puissance sémantique que le visage³⁰. En effet, toutes les émotions, les sensations, les défaillances passent essentiellement par l'expression de la figure : « le praticien jugera-t-il d'après le *facies* de son malade, d'après son habitude extérieure, à quelle affection appartient le signe dont l'expression caractérise le symptôme qui constitue la maladie, ou le phénomène qui la complique³¹. » Que le malade soit atteint de démence ou de monomanie, sa figure est parlante. Si, pour Condillac, le langage d'action est naturel et vrai, il semble, à la lumière de ces ouvrages de médecine du début du siècle, qu'il est vraisemblablement codifié au même titre que la parole et qu'il relève lui aussi d'une grammaire : « le corps a ses poncifs³² », plus particulièrement le visage souffrant a son « cachet » et son « masque ». Ainsi s'élaborent des taximonies spécialisées dans ce type particulier de langage.

Lorsque Zola affirme que, dans ses dialogues, « l'expression ne dépass[e] pas la sensation³³ », il se place dans le sillage de Condillac, pour qui le langage et la pensée sont en rapport direct avec le corps perceptif. Évidemment, pour un écrivain comme Zola, qui fait des lois organiques la matière première de ses romans, le langage ne peut être qu'intrinsèquement fondé sur le corps sensitif. N'écrit-il pas à la suite de Letourneau, qui reprend Condillac, « *je sens, donc je suis*³⁴ » ? Comme l'écrit Philippe Dufour, par le langage d'action, « la vérité s'impose aux sens. La communication s'opère dans l'immédiateté d'un sentir qui contourne les

de nos jours. » (J. N. Hallé et J.-B. J. Thillaye, « Signes et effets des affections de l'âme », *op. cit.*, p. 273)

²⁸ *Ibid.*, p. 277.

²⁹ *Ibid.*, p. 274.

³⁰ Serrurier, « Sémiotique », *Dictionnaire des sciences médicales*, t. L, p. 567.

³¹ *Ibid.*

³² Philippe Dufour, *La Pensée romanesque*, *op. cit.*, p. 64.

³³ « Les Romanciers contemporains », *OC*, t. XI, p. 247.

³⁴ « Physiologie des passions (résumé) », f° 31; *FRM*, t. I, p. 58 (Pl., t. V, p. 1684).

arrière-pensées des signes³⁵. » Elle implique une imbrication prolifique des sens et du sens. Dès lors qu'il représente l'homme à partir de ses sensations, Zola, pour qui les personnages doivent parler et sentir de façon fidèle à la réalité, intègre dans ses romans un autre langage, involontaire et incontrôlé, qui est en adéquation avec le perçu et l'exprimé et qui offre un reflet de l'état d'esprit du sujet parlant. Le langage d'action, comme langue naturelle et primitive, texture constamment le récit zolien. Lorsque la parole bute contre des obstacles insurmontables, les glossolalies du corps prennent une signification considérable. Ainsi, le roman détaille avec minutie les entours de la parole qui devient physiologique parce qu'elle embrasse désormais les signes expressifs du corps. Parce que le dit n'est plus seul garant de la vérité, le récit zolien se concentre souvent sur les micro-expressions corporelles, qui contribuent à élargir le cadre de l'énonciation. Celle-ci ne se réduit plus à la simple parole, mais englobe désormais le corps : « par le *déport* de l'énoncé vers sa profération, le dialogue dit que le sens déborde des mots³⁶. » Si l'expression verbale rencontre des écueils et achoppe sur l'indicible, le corps devient de plus en plus parlant : il sert alors de révélateur psychologique authentifiant ou infirmant les propos verbaux. Le discours corporel devient porteur d'une sincérité et d'une vérité du sujet parlant. Chez Zola, le corps est toujours en posture de dévoilement.

Les Signes du visage

Zola cristallise dans ses portraits le signe médical et le signe de la passion. Ainsi, dans *Pot-Bouille*, il offre un portrait clinique de Duveyrier qui a des taches rouges sur la peau du visage : « Sur sa face rasée, au menton pointu et aux yeux obliques, de larges plaques rouges indiquaient un sang mauvais, toute une âcreté brûlant à fleur de peau³⁷. » Non seulement l'érythème signale un malaise physique, mais il est, selon Octave qui décrypte ces irrptions de sang, un signe de la débauche

³⁵ Philippe Dufour, *La Pensée romanesque*, op. cit., p. 55.

³⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁷ *Pot-Bouille*, Pl., t. III, p. 82.

du conseiller : « – Moralisons le mariage, messieurs, moralisons le mariage, répétait Duveyrier de son air rigide, avec son visage enflammé, où Octave voyait maintenant le sang âcre des vices secrets³⁸. » La passion s'imprime sur le visage : la rougeur de Duveyrier exprime un non-dit, qui est celui de l'adultère, et dément le discours moralisateur proféré par le sujet. Dans *Germinal*, Zola établit la scène centrale de la révolution des mineurs en parallèle au drame passionnel de M. Hennebeau, qui découvre, à travers une lecture des traces laissées dans la chambre de son neveu, la trahison de sa femme. Encore dans l'émotion qui lui noue la gorge, il reçoit, malgré lui, les Grégoire avec « son air habituel, froid et poli³⁹. » Dans ce visage placide transparait pourtant une « pâleur » qui, seule, « disait les larmes qui l'avaient secoué⁴⁰. » Mais, en bon administrateur, il parvient à dompter l'homme jaloux qui se cache en lui. À l'inverse, pris au dépourvu par la rébellion des mineurs, Maigrat, surgissant à l'improviste chez le directeur afin d'obtenir une protection, est complètement apeuré devant la menace de la destruction de son magasin : « son visage apparut, gras et blême, décomposé par l'épouvante. Il n'avait plus sa carrure de gros homme calme [...]»⁴¹. La frayeur contracte le visage, devenu pâle, et déforme la morphologie du corps. L'état d'urgence remodèle l'architecture corporelle. Dans ces deux portraits, livrés par Zola à quelques pages d'intervalle, la pâleur n'a pas la même signification : pour M. Hennebeau, elle est le résidu de la scène de flagrant délit; pour Maigrat, elle signale la peur devant la colère de la foule. Entre le bourgeois et le petit commerçant, la différence se situe aussi dans l'art de contrôler les passions et l'apparence. Le signe chromatique, s'il indique dans les deux cas un malaise et un état de choc, renferme un monde de possibilités, qui se transforment selon les manières de gouverner son corps.

³⁸ *Ibid.*, p. 96.

³⁹ *Germinal*, Pl., t. III, p. 1443.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 1445.

De façon générale, la coloration et le blémissement sont des signes parlants parce qu'ils « sont involontaires, et [qu']il est difficile de les empêcher⁴². » Si le teint blafard est souvent, chez Zola, l'indice explicite de la chlorose ou de l'anémie, comme nous l'avons vu dans *Germinal*, il fait aussi du visage un espace d'une lisibilité limpide. Les peaux diaphanes sont des pages blanches sur lesquelles l'encre de l'histoire laisse toujours une trace. Par exemple, le visage de Marie Pichon est un livre ouvert où toutes les pensées se gravent une à une sur la chair :

Et, sur ce pâle visage de fille tardive, née de parents trop vieux, parut le regret maladif d'une autre existence, rêvée, jadis, au pays des chimères. Elle ne pouvait rien cacher, tout lui montait à la face, sous sa peau d'une finesse et d'une transparence de chlorose⁴³.

La blancheur de la peau devient, surtout pour Zola, signe de la visibilité des pensées et permet d'accéder à une intimité de plus en plus difficile à masquer⁴⁴. Le visage est, pour le romancier, un haut lieu de révélation. D'où le fait qu'Hubertine, dans le roman *Le Rêve*, est capable, d'un seul coup d'œil, d'ausculter les secrets de sa fille :

Sérieuse, Hubertine répondait à peine, ne quittant pas du regard la jeune fille, qui mangeait d'un gros appétit, mais inconsciente, sans paraître savoir qu'elle portait la fourchette à sa bouche, toute à son rêve. Et Hubertine lisait

⁴² Louis Bautain, *L'Esprit humain et ses facultés*, op. cit., p. 156.

⁴³ *Pot-Bouille*, Pl., t. III, p. 70.

⁴⁴ D'une « timidité excessive » (*ibid.*, p. 63), Marie Pichon, qui n'a pas connu la passion avec son mari, rougit à chaque regard ou compliment lancé par Octave. Tout le chapitre IV de *Pot-Bouille* est ponctué et rythmé par les rougeurs de Marie : « il voyait une rougeur ardente lui envahir la nuque et les oreilles » (*ibid.*); « Marie était reprise d'une de ces confusions, qui, à chaque instant, sans cause apparente, lui jetaient tout le sang du cœur au visage. Il la regarda, ne l'ayant jamais vue à l'aise » (*ibid.*, p. 64.); « Elle rougit de nouveau, et si fort, que ses mains elles-mêmes devinrent roses » (*ibid.*); « Comme il saluait une dernière fois, Marie, tout d'un coup et sans raison, devint pourpre » (*ibid.*, p. 68.); « Maintenant, chaque fois qu'il passait, Marie souriait en rougissant » (*ibid.*); « Elle rougit, ses yeux brillèrent. » (*ibid.*, p. 70.) La passion s'imprime sur ce blanc visage. Octave assiste en spectateur étonné à ces variations colorées qui irradiant la face de Marie, et tente de saisir la signification de cette coloration. Malgré ses efforts de déchiffrement, il ne parvient pas à comprendre ces signes contradictoires. La rougeur peut également exprimer le malaise qui émane de l'inavoué, comme dans *L'Argent* : « Elle [Caroline] rougit légèrement, car, la veille, elle avait précisément vendu mille de ses actions, pour obéir aux ordres de son frère, soulagée, elle aussi, par cette vente, comme par un acte tardif d'honnêteté. Mais, puisqu'il ne la questionnait pas directement, elle ne lui en fit pas l'aveu [...] ». (*L'Argent*, Pl., t. V, p. 262.) Ou simplement se substituer à un aveu : « Granoux balbutia un remerciement, et, rougissant comme une vierge à son premier aveu d'amour, il se pencha à l'oreille de Roudier, en murmurant : "N'en dites rien, mais j'ai lieu de penser que Rougon demandera le ruban pour moi. C'est un bon garçon" ». (*La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 303.)

clairement en elle, voyait se former et se suivre une à une les pensées, sous ce front candide, comme sous le cristal d'une eau pure⁴⁵.

De même, le visage de Séverine est limpide : « elle voyait qu'elle se perdait, qu'il lisait clairement sous sa peau⁴⁶ ». Ainsi s'écrivent sur les peaux des regrets, des rêves et des secrets. C'est toute l'intériorité qui se trace à la surface.

Zola rappelle aussi que le corps a un langage qui entre parfois en contradiction avec le dit du personnage. Dans *Germinal* :

Vers neuf heures, bien qu'il eût reçu l'ordre de renvoyer tout le monde, Hippolyte se permit d'annoncer Dansaert, qui apportait des nouvelles. Le directeur apprit seulement alors la réunion tenue la veille, dans la forêt; et les détails étaient d'une telle netteté, qu'il l'écoutait en songeant aux amours avec la Pierronne, si connus, que deux ou trois lettres anonymes par semaine dénonçaient les débordements du maître porion : évidemment, le mari avait causé, cette police-là sentait le traversin. Il saisit même l'occasion, il laissa entendre qu'il savait tout, et se contenta de recommander la prudence, dans la crainte d'un scandale. Effaré de ces reproches, au travers de son rapport, Dansaert niait, bégayait des excuses, tandis que *son grand nez avouait le crime, par sa rougeur subite*⁴⁷.

Le nez rougissant de Dansaert fait office d'un aveu de culpabilité : il signale que l'employé s'était « pass[é] le régal d'une jolie fille, dans une fosse⁴⁸. » Le corps ici ne dédouble pas la parole. Au contraire, il la contredit. Le mensonge a ses effets de visibilité qui colorent et illuminent le visage. Il laisse, tout comme la vérité, des traces. Dans *La Conquête de Plassans*, Félicité et Faujas tentent de masquer l'importance de leur conversation en souriant et en échangeant des politesses, mais

⁴⁵ *Le Rêve*, Pl., t. IV, p. 925.

⁴⁶ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1012.

⁴⁷ *Germinal*, Pl., t. III, p. 1428. Nous soulignons.

⁴⁸ *Ibid.* De la même manière, Angélique est incapable de cacher son secret qui transparaît dans la rougeur de son visage habituellement pâle : « Dès lors, Angélique eut un secret. Sa chambre nue, badigeonnée à la chaux, toute blanche, en était remplie. [...] Et ce secret, elle ne le confia à personne, pas même à Hubertine, à laquelle, jusque-là, elle avait tout dit. Lorsque celle-ci la questionnait, étonnée de sa joie, elle devenait très rouge, elle répondait que le printemps précoce la rendait joyeuse. » (*Le Rêve*, Pl., t. IV, p. 871-872.) Aussi, dans *Une page d'amour*, Hélène ment à l'abbé et son visage rougissant la trahit : « Alors, sous le regard clair et souriant du vieil abbé, elle se débattit. – Mais je ne veux pas! Mais je n'aime personne! Et, comme il la regardait toujours, elle crut qu'il lisait son mensonge sur sa face; elle rougit et balbutia : – Songez donc, j'ai quitté mon deuil il y a quinze jours... Non, ce n'est pas possible... » (*Une page d'amour*, Pl., t. II, p. 874.)

« l'éclat de leurs yeux démentait cette banalité jouée⁴⁹. » Pour Sylvie Durrer, « les niveaux physionomique, gestuel et comportemental, soit sont traités en parents pauvres, soit font l'objet de remarques séparées. De plus, souvent, ils ne viennent pas soutenir un discours mais tendent plutôt à dévoiler son caractère mensonger⁵⁰. » Si nous ne sommes pas en accord avec le fait que le corps soit délaissé dans la mise en scène dialogique – d'ailleurs, Philippe Dufour a bien démontré qu'à partir du XIX^e siècle la parole ne va pas sans son contexte d'énonciation qui prend assise sur une grammaire anatomique⁵¹ –, il nous semble que, dans certains cas seulement, comme nous venons de le voir, le corps sert effectivement de démenti au verbal. Cependant, dans l'œuvre zolienne, il dévoile plutôt ce que la parole est incapable d'actualiser. Il s'agit, en somme, moins de désavouer les énoncés du personnage que de pointer une difficulté discursive intimement liée au secret.

Dans son article intitulé « Face (séméiotique) » publié dans le *Dictionnaire des sciences médicales* en 1815, Augustin-Jacob Landré-Beauvais explique que la figure « prenant involontairement l'empreinte des diverses affections qu'elle éprouve [...] nous instruit des diverses passions qui l'agitent, et souvent en trahit le secret⁵². » Condillac avait lui aussi confirmé que le visage est expressif et signifiant : « Mais l'élégance de ce langage est dans les mouvements du visage, et principalement dans ceux des yeux⁵³. » Chez Zola, il extériorise l'intériorité en révélant l'être profond et troublé. Il est surtout un tremplin vers la connaissance et vers le passé puisqu'il est, comme le suggère Jean-Louis Cabanès, « un récapitulatif. Le rendre lisible, c'est alors remonter le cours du temps⁵⁴. » Lieu d'inscription où s'impriment les traces de

⁴⁹ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. 1, p. 960.

⁵⁰ Sylvie Durrer, *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, 1994, p. 40.

⁵¹ Philippe Dufour ne cesse de le rappeler dans son ouvrage *La Pensée romanesque du langage* : au XIX^e siècle, « le dit ne va pas sans le dire » (*op. cit.*, p. 46), aux échanges de répliques « se mêlent des manifestations non verbales qui participent à la signification. » (*Ibid.*)

⁵² Augustin-Jacob Landré-Beauvais, « Face (séméiotique) », *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XIV, 1815, p. 375.

⁵³ Étienne Bonnot de Condillac, *Principes généraux de grammaire pour toutes les langues : avec leur application particulière à la langue française*, A. J. Ducour, 1798, p. 7.

⁵⁴ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie*, t. 1, *op. cit.*, p. 120.

la vie et du vieillissement, il est aussi un espace transitionnel qui dessine les multiples variations des émotions. Pour Philippe Hamon, c'est à partir d'une lecture des signes faciaux que le savoir zolien se distribue dans le roman : « L'essentiel du portrait reste focalisé sur le visage, siège conventionnel des effets de personne et des effets de psychologie où, outre, les cheveux, la nuque, les yeux, la bouche et le menton sont les parties les plus fréquemment mentionnées⁵⁵. » Les émotions et les passions façonnent les corps et s'impriment sur les chairs. Elles se transforment en écriture incarnée. D'où la possibilité de lire le visage comme un récit. Dans *Une page d'amour*, Aurélie voit clairement le trouble d'Hélène : « une fureur jalouse l'emplissait, son malaise se lisait si clairement sur sa face, que mademoiselle Aurélie lui demanda : – Qu'est-ce que vous avez?... Vous êtes souffrante⁵⁶? » Dans ce même roman, après l'aveu d'Henri, Hélène n'ose pas se montrer en public puisque la révélation est inscrite et lisible sur sa figure : « Elle eut peur, elle était hors d'état de rentrer dans le salon, avec cette passion qu'on devait lire sur son visage⁵⁷. » De la même manière, Séverine, assaillie par l'interrogatoire violent de son mari, cherche à retenir son secret, mais quelque chose en elle, de plus fort que sa volonté, tente d'émerger. Le visage laisse transparaître l'inavouable :

[E]lle se tut, les paupières closes; et sur son visage chaud et gonflé semblait passer le frisson de ces choses d'autrefois, les choses qu'elle ne disait point. Un instant, elle demeura ainsi, avec un petit battement des lèvres, comme un tic involontaire qui lui tirait douloureusement un coin de la bouche⁵⁸.

D'ailleurs, en bon observateur, Roubaud comprend que la vérité s'inscrit dans les signes fugitifs qui colorent la peau : « Sans la lâcher encore, il s'était rapproché de son visage, il semblait fasciné, attiré là, comme pour retrouver, dans le sang de ses

⁵⁵ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998, p. 168.

⁵⁶ *Une page d'amour*, Pl., t. II, p. 979. Autre exemple : « Chanteau avait dans les yeux la terreur qu'elle ne le quittât, si le ménage venait s'installer pour longtemps. Il n'osa la questionner, il lisait sur son visage la ferme résolution où elle était de partir. » (*La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 1049.)

⁵⁷ *Une page d'amour*, Pl., t. II, p. 902.

⁵⁸ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1008.

petites veines, tout ce qu'elle lui avouait⁵⁹. » Comme un tatouage au fer rouge marquant la faute, l'aveu est littéralement écrit sur la chair. Le corps parcheminé garde la trace du passé que réactive l'émotion forte.

De la même manière, l'attitude d'un personnage introduit des indices révélant souvent une vérité qu'il tend à cacher. Ainsi, le docteur Cazenove, impuissant devant la propagation vertigineuse de l'œdème de Madame Chanteau, ne peut s'empêcher de laisser transparaître son désarroi devant la faillite de la médecine et de la pharmacopée : « Son attitude chagrine, sourdement irritée, confessait qu'il croyait peu à ces remèdes, dans un de ces cas organiques, où le détraquement successif de tous les organes rend inutile la science du médecin⁶⁰. » Pour Renée, dans *La Curée*, l'absence d'estime de soi, qui se traduit par une série d'activités illicites, contribue à manifester et à exprimer les sentiments qui l'agitent intérieurement : « On eût dit seulement qu'elle avait fait quelque chute secrète, dont elle ne parlait pas, mais qu'elle confessait par un mépris plus marqué pour elle-même et par une dépravation plus risquée dans ses caprices de grande mondaine⁶¹. » Zola indique ici que l'inavoué, malgré le silence qui le recouvre, se confesse autrement par le truchement de la débauche. Parce que le non-dit relève déjà d'un désir interdit, il trouve un autre moyen de s'actualiser dans des actes substitutifs. Ce que Renée ne dit pas, c'est son attirance pour le tabou; ce qu'elle n'avoue pas, c'est la jalousie qu'elle entretient à l'égard de Louise. La vision dans la serre et l'éveil de ses sens ont auparavant déclenché la révélation : « le désir enfin formulé qui galvanisait ce cœur mort, le désir longtemps fuyant, "l'autre chose" vainement cherchée par Renée [...] que venait brusquement de lui révéler sous la clarté crue, au milieu de ce jardin de feu, la vue de Louise et de Maxime [...]»⁶². » Ce qu'elle confesse par la dépravation, c'est le franchissement d'une frontière, le passage de l'inconnu à l'illicite, de l'informulé à l'aveu.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1017.

⁶⁰ *La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 964.

⁶¹ *La Curée*, Pl., t. I, p. 441.

⁶² *Ibid.*, p. 358.

D'autres signes organisent les représentations du corps dans le roman zolien. Prenons aussi comme exemple le portrait de M. Douglas dans *Les Mystères de Marseille* :

Il [Douglas] avait alors quarante-cinq ans environ. C'était un homme fort et trapu qui tournait à l'obésité. Son visage, toujours soigneusement rasé, avait une pâleur mate; les chairs semblaient mortes, les yeux seuls vivaient. On aurait dit, à le voir, un bedeau devenu banquier. Sous son apparence douce, on entendait comme un grondement sourd : le sang devait battre à grands coups dans ce corps de lutteur qui paraissait dormir. Quand il causait d'une voix traînante, sa voix laissait échapper par moments des éclats qui révélaient la fièvre intérieure dont il était secoué⁶³.

La série de termes médicaux – l'« obésité », la « pâleur », les « chairs [...] mortes », le « sang », la « fièvre » – consolide la description scientifique du personnage. Alliant des motifs visuels et auditifs, le portrait fait résonner – les métaphores sont sonores – une multitude d'indices fugitifs indiquant un sens caché derrière la physionomie : celui de la tempérance et de la censure. Une autre vie se terre dans ce corps, qui rêve de laisser transparaître une quiétude toute religieuse, mais qui fait œuvre de dissimulation. Le banquier des *Mystères de Marseille* corsète sa véritable nature dans une tentative de maîtrise de soi. Cette rupture entre l'être et le paraître, entre la surface et la profondeur montre qu'il est impossible de masquer totalement ses penchants illicites. Derrière cette silhouette calme et endormie, sous une « apparence douce » et une « voix traînante », Zola fait entendre une autre réalité, difficilement contrôlable. Ainsi, les « éclats » de voix et le tempérament sanguin, sous-entendu dans le sang qui martèle la chair, font office de signes distinctifs qui suggèrent un détraquement interne. Le texte signale la présence d'un secret. Le corps énonce quelque chose de tumultueux et d'intempestif, qui trouve dans l'aveu à Marius une résolution : « Cet homme était malade, la fièvre de spéculation qui le brûlait l'avait peu à peu amené à considérer le crime comme un moyen excellent, pourvu que le

⁶³ *Les Mystères de Marseille*, OC, t. I, p. 330.

crime restât caché et impuni⁶⁴. » La chair troublée et surexcitée a indiqué, avant la confession, sa disposition criminelle⁶⁵.

Selon Zola, le personnage « chaud et palpitant de passion livr[e] les secrets de son être par chacun de ses gestes et chacune de ses paroles⁶⁶. » L'écrivain a l'intuition, avant le temps, d'une sociologie de la communication. Comme l'écrit Goffman, en parlant du « dialecte corporel », « même si un individu peut s'arrêter de parler, il ne peut s'empêcher de communiquer par le langage du corps. Il peut parler à propos ou non. Il ne peut pas ne rien dire⁶⁷. » La circulation du sens en régime zolien ne s'arrête jamais. Le silence n'est jamais synonyme d'absence d'échanges; au contraire, le replié, le caché, l'intime font toujours surface, et trouvent, de manière impromptue et impulsive, le moyen de dénouer les obstacles et de s'extirper de leur prison. Une série de signes psychophysiologiques font offices d'« aveux muets⁶⁸ », c'est-à-dire qu'ils ne sont pas énoncés à voix haute, mais par un langage crypté, et ensuite interprété par un destinataire. Plus que toute autre forme de discours, l'aveu s'avère particulier au regard de ces diverses dichotomies entre langage d'action et parole puisqu'il évolue justement à la frontière de l'émotionnel et du cognitif. Parce que son contenu est directement puisé dans un événement qui fait intervenir de fortes tensions émotives, il débride un savoir intime, qui se manifeste particulièrement par le truchement du corps. Vecteur du passé, le corps, situé à l'interface de la perception et de l'énonciation, permet à l'écrivain de narrer le secret tout en donnant l'illusion de le cacher. Comment avouer autrement que par la voix? Comment parler de ce qui relève des sensations et de l'émotion? Autrement dit, comment donner une expressivité à un inavouable? Parce que l'aveu en régime zolien est souvent cette

⁶⁴ *Ibid.*, p. 344.

⁶⁵ Cependant, parce qu'il est expliqué par le narrateur, ce corps parlant n'est pas ici un substitut de la communication : il en est le complément. Pour qu'il y ait révélation, découverte du secret et dévoilement, une tierce personne doit en connaître les moyens d'expression et être capable de l'interpréter. Le corps avouant trouve en l'autre son achèvement.

⁶⁶ « Causeries littéraires. Un roman d'analyse », *Le Figaro*, 18 décembre 1886; *OC*, t. X, p. 700.

⁶⁷ Erving Goffman, « Engagement », dans *La Nouvelle Communication*, p. 269; cité par Dufour, *La Pensée romanesque*, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁸ *Les Mystères de Marseille*, *OC*, t. I, p. 386.

voix du fond obscur de l'homme qui monte à la surface, il emprunte les avenues d'une langue primitive.

La voix n'est donc pas le seul vecteur de communication. L'écrivain complexifie la nature du langage en ajoutant un mode cénesthésique à l'énonciation. En fait, Zola établit, à l'instar des lexicologues et idéologues de son siècle, une configuration sensitive de la langue. Si la pensée, l'idée, le souvenir (donc la vie sensitive et intellectuelle) sont, comme le rappelle Jacques Noiray, « incarnés, imprimés dans la substance charnelle⁶⁹ », l'aveu révélant l'intériorité, les désirs et les penchants est tributaire d'un processus corporel. Parce que le vrai passe par le corps et parce que le savoir intime affleure sur la peau, Zola stigmatise parfois la parole en soulignant son incapacité à exprimer la vérité. Les aveux muets émergeant du corps, ou simplement d'un frôlement (comme dans *Madame Neigeon* : « Ses jupes ont débordé, à un mouvement qu'elle a fait, et m'ont couvert les genoux. J'ai emporté la sensation de ce frôlement, comme un premier aveu muet, qui nous liait l'un à l'autre⁷⁰ »), d'une attitude, d'un regard ou d'un geste (« Renée abaissa les paupières, fit un geste d'aveu⁷¹ ») retentissent dans le roman comme des moments où la vérité se décroïsonne et se transmet à l'autre.

Zola projette, dans ses descriptions, un modèle de communication basé sur divers signes expressifs. Lorsqu'il résume la *Physiologie des passions* de Letourneau, l'écrivain souligne l'importance des « signes physiques des émotions fortes. » Il écrit : « Elles frappent le cerveau et les organes de circulation et de la respiration chez le sanguin, le système hépatique du bilieux, le fonctionnement nerveux et dynamique du nerveux. [...] [L]es émotions ont un effet sur l'organisme [...] »⁷². Intrinsèquement liée à l'organisme (systèmes circulatoires, nerveux, digestifs), plus particulièrement aux organes des sens, l'émotion produit, par un processus de

⁶⁹ Jacques Noiray, « Zola, mémoire et vérité de la chair », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, sous la dir. de V. Cnockaert, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 119.

⁷⁰ *Madame Neigeon*, dans *Contes et nouvelles*, Pl., p. 844.

⁷¹ *La Curée*, Pl., t. I, p. 471.

⁷² « Physiologie des passions (résumé) », f° 34. (Pl., t. V, p. 1691; *FRM*, t. I, p. 62.)

réflexion⁷³, des tonus musculaires et des effets de colorations. Dès lors, le langage d'action, on le voit, n'est pas constitué d'empreintes résultant d'une difformité corporelle, d'une inscription permanente ou d'une forme particulière d'une partie du corps : il est naturel et spontané, parce qu'il s'apparente au réflexe. C'est pourquoi il est porteur de vérité. Signe de l'instantanéité, ce langage incongru et transitionnel surprend par son irruption dans le réel et par son surgissement narratif. Il décroïsonne le confiné, il socialise l'isolé. Agissant par déplacement (des sensations vers le cerveau pour aboutir aux mouvements), il sert surtout de trait d'union entre le mouvement physique et celui psychique. Les ondulations et les impulsions qui traversent le corps et, plus particulièrement, le visage organisent des métaphores de l'intériorité. En régime zolien, il « exprime », « annonce », « dévoile », « révèle », « signale » la sensation troublante. La psyché se donne à lire dans un trait signifiant : le non-dit s'écrit sur le visage⁷⁴, l'angoisse se dessine dans le signe chromatique⁷⁵, la douleur et le trauma transparaissent dans les yeux⁷⁶. Le visage offre une cartographie de l'émotion : la joie, la pitié, le mépris, la colère s'inscrivent sur la surface, modulent les signes et délivrent un savoir intime.

En régime zolien, le corps retrouve un langage primitif et impulsif. Épurée des artifices rhétoriques et sociaux, la parole corporelle fait résonner l'intériorité du personnage. Parce qu'il est souvent incontrôlable, dicté par les poussées de l'instinct, le corps ment rarement dans les romans de Zola. L'écrivain aime indéniablement la valeur romanesque du langage d'action, qui avoue les secrets à l'insu des individus. Quelque chose de brutal s'échappe du corps et émerge dans le réel : d'une parole,

⁷³ Nous reviendrons sur cette question du réflexe dans la sous-partie suivante.

⁷⁴ La face de Mme Josserand « exprim[e] une fureur tragique de reine qui se contient pour ne pas tomber à des mots de poissard. » (*Pot-Bouille*, Pl., t. III, p. 23-24.)

⁷⁵ « Il [M. Marty] avait blêmi davantage, toute sa personne exprimait l'angoisse résignée d'un pauvre homme, qui assiste à la débâcle de ses appointements, si chèrement gagnés. » (*Au Bonheur des dames*, Pl., t. III, p. 467.) Ou encore : « sa voix forte [il s'agit de Bongrand] s'était enflée avec un éclat final de tonnerre; et sa grande face rouge exprimait une angoisse. » (*L'Œuvre*, Pl., t. IV, p. 181.)

⁷⁶ « Alice avait des yeux de folle, où se lisait la mortelle douleur de son dernier orgueil, sa virginité violente [...] ». (*L'Argent*, Pl., t. V, p. 372-373.) Ou encore : « Weiss leva ses mains tremblantes. Sa face de bon chien exprimait une douleur profonde. » (*La Débâcle*, Pl., t. V, p. 559.)

d'un cri, d'un rire, d'un soupir, d'un tremblement, d'une ondulation de la peau, d'un mouvement involontaire émane un savoir brut. Comme le commente François Dagognet, « la motricité, en dehors du but qu'elle vise, nous semble donc révélatrice : alors que le sujet contrôle ses dires, sa main lui échappe⁷⁷. » Les aveux corporels et sensitifs révèlent non seulement les secrets et les profondeurs du personnage, mais l'idée d'une expression qui se dérobe au contrôle de la raison et de la volonté. Comme le soutient également Alfred Maury, la sensibilité, qui fait mouvoir le corps, est souvent le signe de la persistance du souvenir et de la manifestation de désirs non formulés :

Un vif désir, une crainte irréfléchie, une disposition à l'enthousiasme, une émotion forte, suffisent pour nous faire agir ainsi à notre insu, pour provoquer en nous des mouvements qui nous semblent produits sous une influence étrangère, et nous nous prenons d'autant mieux dans notre propre piège, que les réponses que notre imagination nous donne répondent à nos désirs, à nos émotions ou à nos craintes⁷⁸.

L'activité spontanée du physique signale en quelque sorte l'inexprimable, l'inconnu, l'indicible du sujet. Elle montre aussi les profondeurs des lois physiologiques et psychologiques gouvernant l'économie de l'homme. Ainsi, le corps possède une autonomie langagière. Le personnage, emporté par l'instinct qui le dépasse et le subjugue, est habité par un autre qui s'esquive aux normes et aux conduites policées. Il s'exprime impulsivement en dehors du conventionnel. Réduit à ses réflexes, il devient automate puisqu'il se meut lui-même, sans le secours de la volonté. Ou, à l'inverse, utilisant judicieusement d'autres formes de communication (l'échange oculaire⁷⁹, le silence parlant, le geste, etc.), il manie toutes les potentialités de son corps. Qu'il soit pensé au travers d'une topique qui associe la spontanéité et l'automatique au sincère et au vrai ou d'un dialecte maîtrisé qui suggère le partage d'un code secret permettant de dire autrement le caché, le langage du corps renvoie

⁷⁷ François Dagognet, *Le Corps*, PUF, coll. « Quadrige. Grands textes », 2008, p. 115.

⁷⁸ Alfred Maury, *La Magie et l'astrologie dans l'Antiquité et au Moyen Âge ou études sur les superstitions païennes qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours*, Didier, 1860, p. 344-345.

⁷⁹ Voir à ce propos le chapitre II de la partie III, « Les Conversations hallucinées, oculaires et extralucides ».

aux savoirs du XIX^e siècle sur le signe. L'intégration des postures, des attitudes, des mimiques, des tics, des signes chromatiques, des gestes signifiants dans le champ de « l'investigation sémio-scientifique⁸⁰ » module les manières de représenter l'énonciation dans le roman zolien. Zola ne dit-il pas en fin de compte que le corps signifie au-delà des taxinomies scientifiques, car il parle par lui-même? Le vrai n'émerge pas du corps corseté par des regards savants (physiognomoniste ou phrénologique); il surgit en dehors de l'institution et de la contrainte. L'œuvre zolienne montre à la fois la dimension corporelle du langage et la prolixité autonome du corps. C'est que le roman naturaliste privilégie (et on le lui a régulièrement reproché), la description des phénomènes instinctuels et sensitifs au détriment de ceux de l'âme et de la pensée.

L'Âme, le corps et les nerfs

Au paradigme de l'âme et de la conscience qui alimente abondamment les écrits romantiques, le second XIX^e siècle préfère celui de la sensation et du sensible qui institue le déterminisme physiologique de l'œuvre naturaliste⁸¹. Parangon d'une littérature du corps, le roman zolien s'intéresse en effet aux réalités visibles que l'observation scientifique permet de décrire avec précision. Or, cette prégnance du charnel au détriment parfois de l'âme, qui fonde l'originalité de Zola par rapport à ses prédécesseurs, sera fortement contestée à la fin du siècle. Joris-Karl Huysmans propose, dans un passage désormais célèbre de *Là-bas*, de « se faire puisatier d'âme » au lieu d'expliquer « le mystère par les maladies des sens »⁸². L'écrivain décadent rêve d'une forme hybride du roman qui reproduirait la complexité de l'interaction du corps et de l'esprit :

⁸⁰ Christian Puech, « Langages du corps », *op. cit.*, p. 7.

⁸¹ Les frontières entre les deux paradigmes sont tout de même poreuses. Voir l'ouvrage de François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique* (Honoré Champion, 2006, 527 p.). L'auteur montre l'intérêt, voire la fascination, de la part des écrivains de la première moitié du siècle, pour le corps, modifiant ainsi l'idée d'une intériorité qui se réduirait à l'âme. Le corps romantique n'est pas entièrement désincarné, bien au contraire.

⁸² Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, Garnier Flammarion, 1978 [1891], p. 36.

[L]e roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente. Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste⁸³.

S'il reconnaît la trajectoire dessinée par Zola, Huysmans l'accuse tout de même de « se confiner dans les buanderies de la chair⁸⁴ » et de rejeter le surnaturel et le monde du rêve. À l'observation scientifique de l'anatomie, il préfère l'exploration des régions suprasensibles de la conscience. Peut-on alors affirmer que la primauté accordée dans la fiction, soit à l'âme, soit au corps, détermine, d'une certaine manière, la conception de la production littéraire du siècle? C'est ce que font certains critiques. En 1885, Harry Alis met l'accent sur les dangers de l'évolution littéraire qui conduit les romanciers psychologues « par réaction contre les corps sans âme de leurs devanciers » à peindre « les âmes sans corps de leurs rêveries nébuleuses⁸⁵ ». Pour Gustave Lanson, les principaux changements entre la littérature lyrique et métaphysique du début du siècle et le roman physiologique tel que le pratique Zola sont les suivants :

[L]es faits de conscience céd[ent] la place aux réalités sensibles, plus accessibles du reste à l'observation impersonnelle, plus stables, plus rigoureusement mesurables, [...] la peinture des milieux se substitu[e] à l'analyse des états d'âme, les névroses aux caractères, et la brutalité du fait divers contemporain à la poésie de l'histoire lointaine⁸⁶.

Dans la même veine, Jules Case, dans sa série d'articles incisifs contre le mouvement

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁵ Harry Alis, « Un neveu de Voltaire », *Revue contemporaine*, février 1885, p. 168-169; cité par René-Pierre Colin, *Zola renégats et alliés. La République naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 1988, p. 252-253.

⁸⁶ Gustave Lanson, « La Littérature et la science », *Revue bleue*, 24 septembre et 1^{er} octobre 1892; reproduit dans Sylvie Thorel-Cailleteau, *Zola*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 1998, p. 265-293, ici p. 271.

naturaliste, publiés dans la revue *L'Événement* en 1891⁸⁷, insiste sur le fait que Zola s'intéresse plus à l'enveloppe corporelle qu'à l'esprit, car celui-ci a

étudié l'homme dans ses manifestations extérieures, dans ses gestes, dans toutes ses attitudes. En dehors de ces formes, M. Zola se refuse à admettre quoi que ce soit. Il perd vite la tête à suivre les méandres des sentiments, à consulter les dessous des caractères, à interroger une conscience, à écouter une âme qui s'épanche. À quoi bon, du reste? Le geste n'est-il pas là pour nous renseigner et nous satisfaire⁸⁸?

Empruntant à Ferdinand Brunetière ses célèbres réprobations envers le roman zolien qui, selon lui, « subordonn[e] de parti pris les sensations aux sentiments, et les sentiments aux pensées⁸⁹ », le critique souligne la complaisance pour la matière et l'incapacité d'appréhender le mécanisme de la psyché et de l'intériorité (le sentiment, la conscience, l'âme) de l'auteur de *L'Assommoir*.

Force est de constater que l'écrivain naturaliste valorise l'étude du fonctionnement de l'organisme, car il le pense, non pas en fonction d'une dualité, mais comme un tout. Il abolit la dichotomie classique de l'âme et du corps. Dans une lettre à Jules Lemaitre datée du 14 mars 1885, il explique sa conception moderne du système organique :

Vous mettez l'homme dans le cerveau, je le mets dans tous ses organes. [...] Toute la querelle vient de l'importance spiritualiste que vous donnez à la fameuse psychologie, à l'étude de l'âme prise à part. Je ne la prends pas à part, n'est-ce pas, et c'est pourquoi je n'ai point de psychologie. Moi, je soutiens que j'ai ma psychologie, celle que j'ai voulu avoir, celle de l'âme rendue à son rôle dans le vaste monde, redevenue la vie, se manifestant par tous les actes de la matière⁹⁰.

⁸⁷ Il publie les articles suivants dans la revue *L'Événement* en 1891 : « La Débâcle du réalisme : la Panique », le 21 septembre; « Le Bilan du réalisme : la Bêtise », 1^{er} octobre; « Le Bilan du réalisme : l'Antipathie », 10 octobre; « Le Bilan du réalisme : l'Animalité », 17 octobre; « Le Bilan du réalisme : le Stupre », 24 octobre; « Alphonse Daudet », 7 novembre.

⁸⁸ Jules Case, « Le Bilan du réalisme (quatrième article) : L'Animalité », *L'Événement*, 17 octobre 1891, p. 1.

⁸⁹ Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy, coll. « Bibliothèque contemporaine », 1884, p. 118.

⁹⁰ Lettre à Jules Lemaitre, 14 mars 1885; *Corr.*, t. V, p. 245.

Lorsqu'il affirme que « l'homme métaphysique [...] se trouve remplacé par l'homme physiologique⁹¹ », Zola fait l'apologie du positivisme médical. C'est que, pour lui, la pensée est « une fonction de la matière⁹² ». Dès lors, « l'âme et le corps sont si intimement liés, [qu']on ne peut, sous peine de sottise, écarter ni l'un ni l'autre⁹³. » L'âme est de nature organique parce qu'elle est une production du système nerveux. « Il faut rapporter au système nerveux tout ce que les métaphysiciens ont attribué à l'abstraction *âme*⁹⁴ » : cette phrase de Charles Letourneau retranscrite par Zola, alors qu'il ébauche son cycle des *Rougon-Macquart*, suggère une absorption de l'âme par la matière nerveuse. En effet, elle n'est plus réfléchie en contrepoint du corps, selon une hiérarchie spiritualiste où elle incarnerait une faculté supérieure. Elle n'a pas complètement disparu non plus, malgré ce qu'en dit l'écrivain, notamment dans la préface de *Thérèse Raquin* où il écrit que « l'âme est parfaitement absente⁹⁵ » du roman. Elle est simplement intégrée à un réseau circulatoire, qui est celui de l'action réflexe, allant de la sensation à l'idée, ou encore du nerf au cerveau : « Tous les sens vont agir sur l'âme. Dans chacun de ses mouvements, l'âme sera précipitée ou ralentie par la vue, l'odorat, l'ouïe, le goût, le toucher. La conception d'une âme isolée, fonctionnant toute seule dans le vide, devient fausse⁹⁶. »

En 1868, lorsque Zola lit la *Physiologie des passions* de Charles Letourneau, il est fasciné par les phénomènes du désir et de la volonté étudiés par ce médecin⁹⁷. Les nombreuses notes qu'il a prises sur le vif de sa lecture montrent l'intérêt

⁹¹ « De la critique. Polémiques », *Roman expérimental*, OC, t. X, p. 1334.

⁹² Comme il l'écrit à Gustave Geffroy, « mon rôle a été de remettre l'homme à sa place dans la création, comme un produit de la terre, soumis à toutes les influences du milieu; et, dans l'homme lui-même, j'ai remis à sa place le cerveau parmi les organes, car je ne crois pas que la pensée soit autre chose qu'une fonction de la matière. La fameuse psychologie n'est qu'une abstraction, et en tous cas elle ne serait qu'un coin restreint de physiologie. » (Lettre à Gustave Geffroy, 22 juillet 1885; *Corr.*, t. V, p. 283.)

⁹³ Lettre à Jean-Baptistin Baille, 14 février 1860; *Corr.*, t. I, p. 135. Dans *Les Romanciers naturalistes*, Zola répète exactement la même affirmation : « je ne puis m'imaginer l'âme sans le corps, et je les mets ensemble » (OC, t. XI, p. 75.)

⁹⁴ « Physiologie des passions de Letourneau », NAF 10345, f° 36. (Pl., t. V, p. 1677; *FRM*, t. I, p. 64.)

⁹⁵ Préface à la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 520.

⁹⁶ « Stendhal », *Les Romanciers naturalistes*, OC, t. XI, p. 75.

⁹⁷ Il en fait d'ailleurs un compte rendu laconique dans *Le Globe* du 23 janvier 1868; OC, t. X, p. 724.

scientifique et romanesque de l'ouvrage. Peut-être n'a-t-on pas encore assez insisté sur l'impact qu'a eu cette lecture sur le romancier? Il semble qu'elle soit à la base d'un changement dans la compréhension du fonctionnement de la conscience et du système nerveux. Car si, dans *La Confession de Claude* publié, rappelons-le, en 1865, Zola parle constamment de l'âme et de sa séparation d'avec la chair (« Et mon âme se plaît à refuser la vérité; elle échappe à ma chair⁹⁸ »), force est de constater qu'à partir de *Thérèse Raquin* (1867) et de *Madeleine Féral* (1868) c'est plutôt le système nerveux et le corps sensible archivant les sensations et les imprégnations qui gèrent les phénomènes de l'esprit. En cela, le romancier a certainement été influencé par Letourneau pour qui « chaque organe, chaque élément de notre être vit facilement et en donne avis à la conscience, au moi psychologique trônant dans l'encéphale, par l'intermédiaire du roi des tissus, du tissu nerveux⁹⁹. » D'où l'idée que « le système nerveux [est] théâtre et organe de la vie psychologique¹⁰⁰ » qui ne peut que plaire au romancier naturaliste puisqu'il trouve là une manière de fonder son cycle romanesque des *Rougon-Macquart* sur l'influence du milieu sur le corps, par l'intermédiaire de l'influx nerveux. Comme il l'explique dans *Le Docteur Pascal* (vingt-cinq ans après sa lecture de Letourneau) : « Un homme ne vit que par le milieu extérieur où il baigne; et les sensations qu'il en reçoit se transforment chez lui en mouvement, en pensées et en actes [...] ¹⁰¹. » Pour Pascal – qui reproduit ici la pensée de l'écrivain et celle de Maurice de Fleury¹⁰² –, le corps, irritable et réceptif, tout autant sur son enveloppe épidermique qu'en ses replis viscéraux, entre en résonnance avec le monde qui l'entoure. C'est par le système nerveux, trait d'union entre la surface et la profondeur, entre la sensation et l'idée, que naissent les idées, les désirs, les angoisses, les folies, les passions. La domination des nerfs engendre une hyperesthésie, qui est souvent la première étape vers un détraquement complet de

⁹⁸ *La Confession de Claude*, OC, t. I, p. 74.

⁹⁹ Charles Letourneau, *Physiologie des passions*, G. Baillière, 1868, p. 59.

¹⁰⁰ « Physiologie des passions de Letourneau », NAF 10345, f° 35; *FRM*, t. I, p. 62 (Pl., t. V, p. 1677).

¹⁰¹ *Le Docteur Pascal*, Pl., t. V, p. 1140-1141.

¹⁰² Les passages portant sur la théorie de Pascal sont issus de conversations que Zola a eues avec son ami Maurice de Fleury. (Voir les Notes d'Henri Mitterand, Pl., t. V, p. 1602; 1608 et 1660-1661.)

l'organisme : pensons à Laurent, dans *Thérèse Raquin*, soumis à « un système nerveux d'une sensibilité étonnante¹⁰³ » qui le métamorphose en un être névrosé, angoissé et peureux. La conception d'un influx nerveux comme intermédiaire entre le corps et l'environnement, qui a servi de socle à la physiologie de Cabanis et qui influence la médecine organique du siècle, est récupérée par Zola. Pour Cabanis, les impressions, par l'entremise des nerfs, sont « métamorphosées en idées » et se manifestent par le langage de la physionomie, du geste ainsi que par les signes de la parole et de l'écriture : « le cerveau digère en quelque sorte les impressions; [...] il fait organiquement la sécrétion de la pensée¹⁰⁴. » À aucun moment dans la formation de ses idées, Zola ne doute que le système nerveux s'interpose entre le milieu et le sujet. C'est d'ailleurs ce que le romancier note dans le dossier préparatoire du *Rêve* :

[D]ans mon idée, le surnaturel du milieu est *un effet réflexe de l'imagination*, de la rêverie d'Angélique elle-même. Dans ma série, je ne puis admettre l'au delà, l'inconnu que comme un effet de forces qui sont en nous dans la matière et que nous ne connaissons pas, simplement. Il faudrait donc montrer comment Angélique, avec ses désirs ignorés, son imagination nourrie de légendes, sa puberté s'épanouissant dans l'ignorance et le rêve, crée elle-même le milieu, l'au delà, l'invisible, qui agit ensuite sur elle-même par un effet de retour¹⁰⁵.

Ainsi, pour Zola, les forces inconnues provenant de l'organisme sont entièrement régies par un processus réflexe qui fait naître les idées, les visions, les miracles. N'écrit-il pas justement, dans le dossier préparatoire du *Docteur Pascal*, que les sensations, lorsqu'elles se répercutent « dans le cerveau, dans la moelle, dans les centres nerveux », se transforment « en tonicité, en mouvements et en idées¹⁰⁶ » ? Les terminaisons des nerfs sensitifs engendrent ainsi des réactions automatiques qui s'accomplissent sous l'effet d'une excitation extérieure et qui passent par des mouvements involontaires du cerveau.

Sa nouveauté, par rapport à Cabanis, tient à l'intégration du réflexe cérébral, qui

¹⁰³ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 613.

¹⁰⁴ Pierre J. Georges Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, vol. I, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005 [reproduction de l'édition de 1802], p. 152.

¹⁰⁵ Dossier préparatoire du *Rêve*, NAF 10324, f^{os} 193-194. Nous soulignons.

¹⁰⁶ *Le Docteur Pascal*, Pl., t. V, p. 1177.

ébranle, à partir du second XIX^e siècle, les fondements de la volonté et les limites de la conscience. Selon Marcel Gauchet, la découverte de la marche de l'appareil cérébro-spinal conduit à une modification radicale des manières de représenter « le mécanisme subjectif en général – soit le déplacement qu'enregistre et résume la notion d'inconscient cérébral¹⁰⁷. » Il nous semble en effet qu'en supposant une continuité entre les nerfs, la moelle et le cerveau, Zola s'inscrit dans ce nouveau champ intellectuel. Il n'y a plus de dualité entre le corps et l'âme; au contraire, l'esprit appartient au système nerveux. Les « terminaisons sensibles des nerfs¹⁰⁸ » constituent le « point de départ du réflexe » : cette phrase notée par Maurice de Fleury dans son tableau sur le mécanisme réflexif qu'il a donné à Zola pour la rédaction du *Docteur Pascal* suggère une reconfiguration de l'adéquation traditionnelle du corps et de l'âme, qui était déjà présente chez Letourneau affirmant, en effet, qu'« un grand nombre de ces actes [vitaux] sont en dehors de la vie de conscience [...] ils s'accomplissent insciemment¹⁰⁹ ». Elle révèle aussi le discernement d'un parallélisme psychophysique expliquant une corrélation de la pensée et des processus corporels. Des « houppes sensibles qui rejoignent les centres nerveux, la moelle et le cerveau » aux mouvements¹¹⁰, c'est en somme l'arc réflexe que Zola traduit lorsqu'il ébauche la théorie de Pascal dans son dernier roman. Selon Gauchet, c'est justement sur « la base d'une unification fonctionnelle de l'axe cérébro-spinal et d'une extension au cerveau des processus réflexes mis en évidence au départ sur la seule moelle épinière » que se forme l'idée d'un inconscient cérébral¹¹¹. En 1880, dans son étude sur Stendhal, l'écrivain affirme que « tous les organes ont un écho profond dans le cerveau et que leur jeu plus ou moins réglé régularise ou détraque la pensée¹¹² ». De ce fait, il conceptualise une interrelation

¹⁰⁷ Marcel Gauchet, *L'Inconscient cérébral*, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 20.

¹⁰⁸ *Le Docteur Pascal*, Pl., t. V, p. 1177.

¹⁰⁹ Charles Letourneau, *Physiologie des passions*, op. cit., p. 5-6.

¹¹⁰ Dossier préparatoire du *Docteur Pascal*, NAF 10290, voir les folios 266 à 269. (Reproduit dans la Pléiade, t. V, p. 1661.)

¹¹¹ Marcel Gauchet, *L'Inconscient cérébral*, op. cit., p. 30.

¹¹² « Stendhal », *Les Romanciers naturalistes*, OC, t. XI, p. 75.

entre les maladies mentales et une perturbation cérébrale, qui est elle-même liée aux connections et activités sensori-motrices. Comme l'explique toujours Gauchet, c'est à partir de 1845 que le modèle réflexologique se transforme en « prototype » permettant de « rendre positivement compte des maladies psychiques comme maladies nerveuses¹¹³. » Lorsque Zola aborde la question de la conscience, il la met en rapport intrinsèque avec le mode d'action du système nerveux : l'idée lui vient de Letourneau qu'il paraphrase : « Système nerveux donnant la vie de conscience¹¹⁴ ». Dès lors, le cerveau, la moelle et les nerfs, dans leur continuité et interaction, dans leur partage de propriétés, deviennent la base sur laquelle s'édifient les phénomènes psychiques. Le système nerveux est bel et bien coextensif au psychisme. Il sert à concevoir une part involontaire en l'homme et sape « les bases de la représentation classique du sujet conscient et de sa puissance volontaire¹¹⁵ ». Car la volition, selon Théodule Ribot qui s'inspire du modèle jacksonien, est l'aboutissement d'une évolution qui part de l'action réflexe¹¹⁶ : « le réflexe est le type unique de toute action nerveuse, [...] l'activité dans l'animal n'est pas un commencement mais une fin, une cause mais un résultat, un début mais une suite¹¹⁷. » À l'origine de toute activité volontaire se trouvent les mouvements automatiques. Pour Zola, les phénomènes spontanés constituent le point de rencontre de toutes les formes de détraquements psychiques qui se déploient justement sur la mince ligne de départage entre conscience et inconscience. L'involontaire réalise la manifestation de l'autre en soi, d'une dépossession et d'une matérialisation d'un moi pluriel, mais aussi d'une vérité profonde du sujet¹¹⁸.

¹¹³ Marcel Gauchet, *L'Inconscient cérébral*, op. cit., p. 52.

¹¹⁴ « Physiologie des passions (résumé) de Letourneau », NAF 10345, f° 28; *FRM*, t. I, p. 56 (Pl., t. V, p. 1687).

¹¹⁵ Marcel Gauchet, *L'Inconscient cérébral*, op. cit., p. 32.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 72. « Le modèle jacksonien de la pathogenèse [se conçoit] en termes de *dissolution* – dissolution comprise comme “l’opposé de l’évolution” ». (*Ibid.*)

¹¹⁷ Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 4.

¹¹⁸ Nous étayerons les liens entre les processus involontaires, l'aliénation et la manière d'énoncer le secret chez Zola dans la prochaine partie.

Si l'âme relève de l'innervation, comment représenter le fonctionnement de la conscience? Si la pensée est matérielle, comment l'écrivain met-il en scène la parole intérieure? Et ultimement, comment avouer les secrets de l'âme dans un univers romanesque fondé sur le corps? Comme l'explique Jean-Louis Chrétien, « la pénétration dans l'intimité d'une autre conscience [...] est une caractéristique essentielle de la fiction¹¹⁹ ». Or, la scrutation du for intérieur s'accompagne toujours, en régime naturaliste, d'une auscultation des replis obscurs de l'anatomie. Cette « cardiognosie¹²⁰ » (la connaissance du cœur), selon Jean-Louis Chrétien, passe nécessairement par le monologue intérieur qui dévoile la quête introspective divulguant les sentiments et émotions du personnage et témoigne de la configuration psychologique du roman. C'est Stendhal qui en est le maître au XIX^e siècle. Zola ne se gêne pas pour critiquer avec vigueur la mise en scène stendhalienne de la parole intime, car il considère que les personnages du *Rouge et le noir* ne sont que des « mécanique[s] cérébrale[s]¹²¹ », parce qu'ils sont intégralement subordonnés à l'âme :

À chaque instant, Julien, Mathilde, d'autres encore, font des examens de conscience, s'écoutent penser, avec la surprise et la joie d'un enfant qui applique son oreille à une montre. Ils déroulent sans fin le fil de leurs pensées, s'arrêtent à chaque nœud, raisonnent à perte de vue¹²².

Dès lors qu'il rejette l'examen de conscience basé sur des « spéculations intellectuelles¹²³ » (il ne le renie pas complètement, puisqu'il fait lui aussi un usage original du monologue intérieur et qu'il s'intéresse au mécanisme cérébro-spinal régissant l'économie de l'homme), la psychologie appliquée sur le vif des impressions et l'exploration philosophique des arcanes de l'esprit, comment le romancier donne-t-il accès à l'élucidation des pensées de ses personnages? Selon Paul

¹¹⁹ Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman, I. La Conscience au grand jour*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2009, p. 43.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹²¹ « Stendhal », *Les Romanciers naturalistes*, OC, t. XI, p. 82.

¹²² *Ibid.*, p. 83.

¹²³ *Ibid.*, p. 94.

Bourget, Zola n'y parvient pas : « le monde intérieur n'existe pas¹²⁴ » dans son œuvre. Et pourtant l'écrivain naturaliste pénètre lui aussi dans l'intimité psychique, mais ce n'est pas par le biais d'un « murmure silencieux de la conscience¹²⁵ ». S'il n'a pas la science psychologique d'un Stendhal, il possède l'expertise chirurgicale du scalpel : « Pénétrer dans les chairs¹²⁶ », c'est pour lui l'équivalent organique de la révélation des coulisses de l'âme en régime stendhalien. Montrer les « plaies intérieures du corps humain¹²⁷ », ce n'est pas que scruter le tréfonds de l'organicité de l'homme, c'est plutôt mettre au jour l'interrelation du psychisme et du physiologique. Pour Zola, l'étude des « drames intérieurs¹²⁸ » des personnages passe, comme il le dit avec détermination à Louis Ulbach dans sa réponse à l'article célèbre sur la « Littérature putride », par une sensation tactile de la chair pour en « expliquer les fatalités¹²⁹ ». L'écrivain se refuse de rester « à fleur de peau¹³⁰ » : il saisit dans le vif le sensible et le senti, il promène sa plume dans l'épaisseur de l'enveloppe corporelle, là où s'inscrivent et se gravent la petite et la grande histoire. Traversé par des récits, marqué à sa surface et entaillé dans ses profondeurs, par des drames souvent d'ordre sexuel, le corps zolien ne cesse de s'exprimer et de manifester la persistance et le pouvoir d'incarnation de la mémoire. Il s'agit d'un « corps palimpseste¹³¹ », tel que le définit François Dagognet, parce qu'il a « enregistré (épidermiquement au moins) des contacts, des chocs, des excitations et surtout des échanges dont il conserve la trace¹³² ».

Régi par une poétique de l'imprégnation, que l'hérédité métaphorise, et par l'influence des milieux sur la matière corporelle et psychique, que le système nerveux

¹²⁴ Paul Bourget, « Le Roman réaliste et le roman piétiste », *Revue des deux mondes*, 15 juillet 1873; cité par Colette Becker, *Zola. Le Saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte », 2002, p. 200.

¹²⁵ Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman*, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁶ « Réponse à Ferragus », *Le Figaro*, 31 janvier 1868; *OC*, t. I, p. 678.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 679.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 679.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 678.

¹³¹ François Dagognet, *Le Corps*, *op. cit.*, p. 112.

¹³² *Ibid.*

esthétise, le roman naturaliste fait constamment interagir la chair et les souvenirs, le physique et le moral. D'où le fait que, comme le souligne Jacques Noiray,

l'inconscient, comme l'hérédité avec laquelle il entretient des rapports étroits, est pour Zola purement substantiel. Il est inscrit dans la chair, une fois pour toutes, antérieurement à tout développement psychique. Il n'appartient pas à l'histoire de l'individu, mais à une sorte d'éternité biologique dont la chair est le réceptacle et le conservatoire¹³³.

Ajoutons que l'inconscient zolien est aussi tributaire des phénomènes automatiques du corps et de la psyché : il est cérébral. Il permet alors de penser, selon un gradient du réflexe à la conscience, les conduites et les comportements, mais aussi les mouvements psychiques et physiologiques du sujet. De là l'intérêt que l'écrivain manifeste pour toute la « micro-kinésie¹³⁴ » (activité sensori-motrice) à laquelle la psychologie du XIX^e siècle s'est également intéressée¹³⁵. C'est donc par le corps, plus particulièrement par le système nerveux et sensitif ainsi que par l'influence du milieu et du tempérament, que s'extériorisent l'âme et la pensée, et ultimement les aveux des personnages zoliens.

Cette manière de concevoir la formation des idées par le biais de la force qu'exercent les passions et les sensations est tributaire d'un ensemble de savoirs, fondateurs de la psychologie de la fin du siècle (la question de l'hallucination traitée par Taine, les maladies de la mémoire et de la volonté par Ribot, etc.). Alfred Maury, dans son ouvrage sur *Le Sommeil et les rêves*, publié en 1865, confirme que « la direction et la tournure de nos conceptions et de nos idées¹³⁶ » proviennent directement « du concours et du jeu combiné des passions diverses qui nous agitent,

¹³³ Jacques Noiray, « L'Angoisse de la chair dans *La Bête humaine* », dans *Voix de l'écrivain : Mélanges offerts à Guy Sagnes*, sous la dir. de J.-L. Cabanès, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Les Cahiers de littératures », 1996, p. 171.

¹³⁴ François Dagognet, *Face, surface, interface*, op. cit., p. 187.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 187.

¹³⁶ Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent; suivies des Recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, Didier et Cie, 1865, p. 463.

suivant notre tempérament et les influences auxquelles notre organisme est soumis¹³⁷ ». Comme il le formule dans sa préface :

[L]a réaction du corps sur l'âme et de l'âme sur le corps est de tous les instants. L'homme, même lorsqu'il suppose échapper le plus à l'influence des organes, en subit encore l'empire. La psychologie demeurera incomplète tant qu'elle ne tiendra pas compte de tous les faits physiologiques¹³⁸.

La science qui s'intéresse aux manifestations de l'âme et aux opérations de la pensée doit, selon Maury, échapper à l'embargo philosophique contre le corps.

Zola est fasciné par la psychomotricité et le sensori-moteur qui confirment la défaite de la volonté et de l'esprit, toujours assujettis à la matière. Il n'étudie pas les cryptes de l'âme, préférant y substituer une poétique de la pulsion et de l'instinct, qui incarne une voix du corps et qui fait advenir, involontairement, un afflux de souvenirs. La critique antizolienne a abondamment reproché cette destitution de l'âme et de la conscience en régime naturaliste au profit de l'instinct :

Persuadé qu'il tenait tout l'homme, [Zola] n'a rien cherché dans la vie humaine au-delà des accidents de la névrose et des phénomènes de la nutrition. Des agitations de fous ou des appétits de brutes, voilà tout ce qu'il nous offre; de là, l'indigence psychologique, le vide inquiétant de ses bonshommes; de là, la mécanique brutale et grossièrement conventionnelle de leurs actes. Ce sont des fous ou des brutes, de qui, au bout de quatre cents pages, après qu'ils ont étalé leur vie, on n'a rien à dire, sinon que ce sont des brutes ou des fous¹³⁹.

Mus « par [d]es nécessités physiques¹⁴⁰ », les personnages n'agissent qu'en fonction de leurs sensations et de leurs besoins. L'âme dicte rarement leurs actions et émotions. Lorsqu'il critique le roman *Germinal*, Jules Lemaitre souligne, avec raison, que Zola ne fait pas des « drame[s] de sentiment[s] », mais bien des « drame[s] de sensations, [des] drame[s] tout matériel[s] ». Les sentiments se réduisent à des instincts ou en sont tout proches, et les souffrances sont surtout des souffrances

¹³⁷ *Ibid.*, p. 463.

¹³⁸ *Ibid.*, p. IV.

¹³⁹ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1895, p. 1053; cité Colette Becker, *Zola. Le Saut dans les étoiles*, *op. cit.*, p. 204-205.

¹⁴⁰ Jules Lemaitre, « M. Émile Zola. À propos de *Germinal* », *La Revue politique et littéraire*, 14 mars 1885; reproduit dans Sylvie Thorel-Cailleteau, *Zola*, *op. cit.*, p. 207.

physiques [...] ¹⁴¹ ». En effet, il y a peu de souffrances morales dans l'œuvre zolienne qui ne passent avant tout par une interaction de la mémoire et de la sensation, du système nerveux et de la pensée. De même, dans *Là-Bas* de Huysmans, Durtal discute du statut du naturalisme avec le médecin des Hermies et reproche à Zola « d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature ¹⁴² », ce qu'il explique en ces termes : « Quand il s'est agi d'expliquer une passion quelconque, quand il a fallu sonder une plaie, déterger même le plus bénin des bobos de l'âme, [le naturalisme] a tout mis sur le compte des appétits et des instincts. Rut et coup de folie, ce sont là ses seules diathèses ¹⁴³. » Une critique semblable vient de la plume de Gustave Lanson, dans son article sur « La littérature et la science » en 1892, qui établit les différences entre les romans naturaliste et symboliste. Ainsi, il note qu'un « des caractères les plus apparents de notre âge est la diffusion de la conscience, et la réduction en actes réfléchis de beaucoup d'actes qui jadis appartenaient à l'instinct [...] ¹⁴⁴ ». Littérature des instincts et de l'impulsivité, le naturalisme oppose effectivement aux cerveaux résonants d'un Stendhal ou aux rêves d'un des Esseintes « la bonne vie des bêtes [...] dans la poussée de l'instinct ¹⁴⁵. » Comme le commente Edmond Texier, dans son compte rendu de *Thérèse Raquin*, « l'écrivain réaliste ne se préoccupe que des nerfs, des muscles, du sang, de la peau des personnages : l'âme ne palpite pas sous ces carcasses. Sous sa plume, l'amour ne ressemble en rien à son sentiment : c'est un appétit ¹⁴⁶. » De même, selon Brunetière, Zola n'a pas hérité de la « science de la psychologie » :

Faire de la psychologie c'est faire, comme il le dit, "des expériences dans la tête de l'homme", lui, fera des expériences "sur l'homme tout entier", si ce n'est qu'il oubliera régulièrement, comme on oublie ce qu'on ignore, que

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Huysmans, *Là-bas*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Gustave Lanson, « La Littérature et la science », *op. cit.*; reproduit dans Sylvie Thorel-Cailleteau, *Zola, op. cit.*, p. 265.

¹⁴⁵ « Stendhal », *Les Romanciers naturalistes*, OC, t. XI, p. 80.

¹⁴⁶ Edmond Texier, [compte rendu de *Thérèse Raquin*], *Le Siècle. Revue hebdomadaire*, 3 février 1868.

l'homme a une tête et même qu'en certains cas, on a vu, – prodige inouï! – cette tête qui gouvernait ce corps¹⁴⁷.

L'admonestation est sévère. Une des failles du système zolien se décèlerait, selon le critique, dans l'accentuation des faiblesses de la volonté (aboulie et impulsivité), car le roman naturaliste favoriserait uniquement la représentation des « volontés faibles et des volontés nulles¹⁴⁸ ». Or, Brunetière échoue à saisir ce que les psychologues de son époque ne cessent de répéter – et que Zola a certainement entendu et compris – à savoir la nécessité d'analyser les processus morbides pour affiner les connaissances sur l'état sain. L'introduction des *Maladies de la volonté* de Ribot, pour ne prendre qu'un exemple, commence par ce constat : le psychologue note qu'il étudiera « les anomalies [afin] de tirer de cette étude des conclusions sur l'état normal¹⁴⁹. » Le romancier naturaliste le reconnaît aussi : il est « comme le médecin, que l'état de santé n'intéresse pas. Il [lui] faut de la passion, c'est-à-dire le détraquement de la créature¹⁵⁰. » La contuité entre le normal et le pathologique (d'un point de vue physiologique comme chez Claude Bernard et Broussais ou psychologique comme chez Ribot) permet de penser, par l'excès et le déficit représentés dans les conformations malades, le fonctionnement régulier du corps et de l'esprit¹⁵¹.

À la santé et au gouvernement de soi se substituent « le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite

¹⁴⁷ Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, op. cit., p. 266.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 114.

¹⁴⁹ Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 1.

¹⁵⁰ « Pluie de couronnes », *Le Figaro*, 15 août 1881; OC, t. XIV, p. 643.

¹⁵¹ Zola note d'ailleurs, dans le dossier préparatoire de *La Faute de l'abbé Mouret*, cette phrase de Broussais complétée par Moreau de Tours : « Broussais disait : "L'homme n'est connu qu'à moitié, s'il n'est observé que dans l'état sain; l'état de maladie fait aussi bien partie de son existence morale que de son existence physique." Nous ajouterons que l'état de maladie peut seul donner la clef de plusieurs phénomènes de l'ordre moral, affectif et intellectuel, que, seul, il en dévoile la véritable nature. » (Dossier préparatoire de *La Faute de l'abbé Mouret*, f° 132; FRM, t. II, p. 298. L'extrait est puisé par Zola dans l'ouvrage de Moreau de Tours, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, V. Masson, 1859, 576 p. Et Moreau de Tours fait, quant à lui, référence à l'ouvrage de Broussais, *De l'irritation et de la folie*, 1828.)

d'une crise nerveuse¹⁵² » ainsi que la domination des nerfs et du sang. C'est par les canaux nerveux de l'impulsif et du somatique, qui sont la voix privilégiée de la bête humaine, que se tracent le chemin vers une vérité cachée et vers les pensées dissimulées. En faisant de ses personnages des « brutes humaines¹⁵³ », Zola ne rabaisse pas nécessairement, dans une tentative dégénérative, l'homme à son animalité; il fait plutôt abstraction de l'hypocrisie et du vernis sociaux ainsi que des voiles qui masquent réellement le corps et la conscience pour mettre à nu une autre voix, qui est celle de l'instinct. Comme le remarque Colette Becker :

Zola peint un corps obéissant non plus aux injonctions de la raison ou de la volonté, mais aux pulsions incontrôlées, aux instincts, à l'instinct génésique en premier. Il va plus loin dans ses analyses, atteignant les zones profondes, secrètes, inconscientes de l'être¹⁵⁴.

Les devançant, il s'intéresse, tout comme les psychologues de la fin du siècle, au « moi » involontaire. Il fonde dans son œuvre une anthropologie de la non-conscience dans laquelle les pulsions et les appétits prennent le pas sur le vouloir des personnages. Cette abolition de la volonté modifie, comme nous le verrons, la manière de communiquer le secret, qui, dans certains cas problématiques, s'effectue sur le mode de la déraison et de l'involontaire.

¹⁵² Préface de *Thérèse Raquin*, OC, t. 1, p. 519.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Colette Becker, « La Nuit mystérieuse de la chair », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, op. cit., p. 134.

PARTIE III PAROLES TORTURÉES

Aujourd'hui, ce sont surtout les romanciers observateurs qui s'efforcent de pénétrer et d'expliquer l'obscur travail des volontés, le profond mystère des réflexions inconscientes, les déterminants tantôt plus instinctifs que raisonnés, et tantôt plus raisonnés qu'instinctifs; d'indiquer la limite insaisissable où le vouloir réfléchi se mêle, pour ainsi dire, à une sorte de vouloir matériel sensuel, à un vouloir animal; de noter les actions de l'un sur l'autre, etc.

– Guy de Maupassant¹

INTRODUCTION

Les Fissions du « moi »

Dans *La Bête humaine*, Zola évoque le clivage du psychisme et le dédoublement de la personnalité de Jacques Lantier par la sensation d'un autre en soi qui le dépossède de son vouloir et de sa raison. La formule est connue, voire célèbre : « c'étaient, dans son être, de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée². » Dans le sillage des travaux sur la folie des aliénistes et psychiatres, comme Esquirol et Baillarger, et dans la nouveauté des études en psychologie expérimentale sur les maladies de la volonté (Taine, Ribot, Janet), l'écrivain condense la nouvelle conception du « moi » qui s'élabore au cours du XIX^e siècle autour de la division du sujet. Pour Jules Baillarger, l'individu délirant a une nature double parce qu'il est incapable de maîtriser toutes ses facultés intellectuelles. Un autre agit en lui et le

¹ Guy de Maupassant, « Les Subtils », *Gil Blas*, 3 juin 1884; cité par Jean-Louis Cabanès et Guy Larroux, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Belin, coll. « Belin Sup-Lettres », 2005, p. 131.

² *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1043.

pousse à accomplir des actes malgré lui. Pour Théodule Ribot, la conscience n'est pas continue ni homogène, elle cède parfois la place à la « célébration inconsciente³ ». Le moi est fractionné et pluriel : l'esprit renferme un « polypier d'images » suivant la magnifique expression inventée par Taine dans *De l'intelligence*⁴. Plusieurs phénomènes rendent compte de la multiplicité du moi : le rêve, par exemple, suspend la volition et met en scène des *alter ego* du rêveur; le somnambulisme harmonise successivement un moi éveillé et un moi somnambule, le premier n'ayant pas connaissance du second; la folie partielle assimile la lucidité à l'irresponsabilité et à l'irrépressible. Les phénomènes involontaires deviennent, à partir de la deuxième moitié du siècle, le paradigme de la déraison, car ils exposent les états altérés de la conscience. Le gradient du volontaire et de l'involontaire redouble, voire remplace et peaufine, celui du normal et du pathologique. L'intentionnalité signale la maîtrise, l'activité, la raison. En opposition, l'automatique, le réflexe, le spontané assignent à l'aliénation. Les processus inscients⁵, servant désormais d'axe de définition de la folie, engendrent deux changements majeurs : d'une part, ils permettent l'analyse des comportements au regard d'une norme médico-sociale et, d'autre part, ils favorisent l'arrimage entre la psychiatrie et la neurologie. Parce que l'involontaire est mis en rapport avec les troubles organiques qui ébranlent l'exercice de la volonté, il révèle essentiellement des perturbations neurologiques⁶. En cette deuxième moitié du siècle, la notion de l'inconscient est, elle aussi, tributaire de la physiologie⁷. C'est la découverte en 1833 de l'action réflexe, qui se définit comme « une impulsion

³ Théodule Ribot, *Les Maladies de la personnalité*, Félix Alcan, 1885, p. 13.

⁴ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, t. I, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005 [1870], p. 139.

⁵ Le mot « inscient » renvoie aux mouvements réflexes de la psyché, qui reposent sur les instincts et l'automatisme. Alfred Maury l'utilise dans son livre *Le Sommeil et le rêve* pour expliquer les « mouvements que nous accompliss[ons] sans en avoir conscience, ou du moins que nous exécutons machinalement [...] ». (*Le Sommeil et les rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent; suivies des Recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, Didier et Cie, 1865, p. 416.)

⁶ Voir à ce sujet Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 1999, p. 148-149.

⁷ C'est, en 1869, après la publication en français de la *Philosophie des Unbewussten* de Hartmann que le substantif « inconscient » apparaît en français.

nerveuse, transmise à la moelle épinière, déclench[ant] une action immédiate que le cerveau n'a ni choisie ni approuvée » qui constitue « la première étape importante dans la découverte que le moi conscient n'est pas toujours le maître chez lui⁸. » En effet, l'action réflexe, comme phénomène automatique, qui n'est plus comportemental, mais plutôt organique, plus particulièrement sensori-moteur, modifie profondément la manière de penser le fonctionnement du corps et de l'âme. L'intégration du système nerveux comme trait d'union entre la sensation et le cerveau justifie, comme nous l'avons vu⁹, la conception de l'idée et du mouvement comme produit physiologique et établit un lien direct entre la pensée et les processus corporels.

Ces questionnements s'articulant autour de la problématique des manifestations involontaires, physiques et psychiques, esquisseront l'objet de notre analyse sur l'aveu malgré soi, qui est dans l'œuvre zolienne présenté comme impulsif. Agissant à l'insu du sujet, il témoigne non seulement du secret, mais de la division du personnage. À partir des discours médicaux contemporains sur les mécanismes pulsionnels, nous verrons qu'il s'apparente aux impulsions verbales (Séglas), aux actes involontaires (Baillarger) et aux phénomènes oniriques (Maury). Il fait surgir cette notion de l'inconscient physiologique et cérébral, car il est tributaire d'une fission du « moi », qui apparaît sous de multiples avatars (hallucinations, fantômes, rêves). L'expérience des limites de la conscience et des bornes de la volonté qu'architecture bien souvent la pulsion de l'aveu chez Zola révèle la défaite du libre arbitre. Il s'agit moins ici d'un déterminisme héréditaire que d'une fatalité énonciative et d'une nécessité de la confession à tout prix relevant plutôt d'un trouble

⁸ Tony James, *Vies secondes*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1997, p. 220-221. La date de 1833 renvoie à travaux de Marshall Hall qui définit ce qu'il appelle le « reflex action » et à ceux de Müller sur le mouvement réflexe. Voir sur l'histoire du réflexe, l'incontournable ouvrage de Georges Canguilhem, *La Formation du concept de réflexe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, J. Vrin, coll. « L'Histoire des sciences », 1997, 206 p. Notons que le chapitre VII est consacré à l'histoire de ce concept au XIX^e et XX^e siècle. Voir aussi Marcel Gauchet, *L'Inconscient cérébral*, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, 216 p.

⁹ Voir la fin du chapitre II, partie II : « L'Âme, le corps et les nerfs ».

dans le vouloir. Ce sont les aveux exprimés involontairement, inconsciemment, follement qui nous intéresseront. C'est donc autour de la problématique de la volition que nous aborderons ces actes de langage particuliers. Notre démarche vise à faire apparaître, dans le cadre épistémologique de l'époque, que les frontières entre les mécanismes volontaires et ceux automatiques, entre l'esprit et le corps, entre la sensation et l'idée (et ultimement la parole) sont perméables. Nous définirons le modèle psycho-physiologique hérité de l'action réflexe et conçu sur les bases de l'automatisme pour saisir comment il modifie les opérations de communication, plus particulièrement les manières de dire le secret, dans les récits zoliens. L'aveu malgré soi que nous analyserons plus précisément dans *Madeleine Féral*, *La Joie de vivre* et *Thérèse Raquin* montre que les états divisés de la conscience, les anomalies de la volonté, les dissociations pathologiques contaminent les processus langagiers. Avant d'entrer directement dans le cœur de notre analyse, une « remontée archéologique¹⁰ », qui prendra la forme d'un détour par les discours psychiatriques, psychologiques et neurologiques sur la conception de l'âme et sur les manifestations de l'involontaire, s'impose puisque Zola est fortement influencé par les savoirs et les discours scientifiques de son époque.

¹⁰ Jean-Louis Cabanès, « À fleur de peau, au fond du corps : sensation et archive », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, sous la dir. de V. Cnockaert, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 143.

CHAPITRE I L'AVEU MALGRÉ SOI

La parole! mais n'est-elle pas une expansion spontanée, une émission irréfléchie, le cri involontaire, pour ainsi dire, des mouvements de l'âme? La parole! n'est-ce pas la manifestation d'une existence d'homme ou de femme tout aussi bien que le battement d'un pouls?

– Edmond de Goncourt¹

Discours médicaux sur l'involontaire et l'automatisme : les actes malgré soi

Si la représentation et l'articulation de l'organique et du psychisme renvoient désormais dans la littérature naturaliste aux phénomènes automatiques, elles modulent également un changement majeur dans la manière de concevoir l'aliénation mentale. Comme le commente Jean-Louis Cabanès, l'involontaire se réfère « aux déterminismes des tempéraments, aux pressions des instincts et des besoins : il se concrétise encore par ces automatismes, ces dissociations du moi, ces délires partiels que décrivent Esquirol et ses disciples². » À la croisée des approches médicales et littéraires, les manifestations spontanées de la conscience articulent plusieurs questionnements autour du normal et du pathologique, du réel et de l'imaginaire, de la volonté et de l'impulsif, de la mémoire et du réflexe. Qu'est-ce qui fait agir l'individu en proie au délire? Comment expliquer la sensation d'un autre en soi? Qui dirige les réminiscences, les idées, les perceptions, les émotions? Peut-il y avoir deux « moi » à l'intérieur du sujet? De telles interrogations alimentent les débats psychiatriques de l'époque qui tentent de saisir les états altérés de la conscience dans le but de livrer une nosographie de la maladie mentale, plus particulièrement une

¹ Edmond de Goncourt, *La Fille Élisa*, Zulma, 2004 [1877], p. 108.

² Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, t. II, Klincksieck, 1991, p. 782.

nouvelle définition de la folie partielle³. Ainsi s'impose un axe de réflexion autour du jeu entre la folie et l'instinct indomptable : l'aliéné incarnant celui chez qui la « hiérarchie du volontaire et de l'involontaire se trouve perturbée⁴ » à la fois dans sa pensée et dans son comportement. C'est aux travaux de Jules Baillarger que l'on doit ce basculement de la conception de l'aliénation mentale dans l'univers de l'instinctif et de l'automatisme. L'involontaire devient, avec ce psychiatre, une notion ayant une portée heuristique rendant compte de la folie. Elle est, en effet, la clé de voûte permettant de penser la vésanie selon un modèle de conduites. Pour Michel Foucault, qui fait de l'intégration de l'axe de volontaire-involontaire dans le champ d'études de la folie le moment phare d'une désaliénation de la médecine de l'esprit, « le principe de Baillarger – avec le primat de la question du volontaire, du spontané, de l'automatique, avec l'affirmation que les symptômes de la maladie mentale, même s'ils sont localisés, affectent le sujet tout entier – est fondateur de la seconde psychiatrie⁵. » *Seconde psychiatrie*, car elle n'a plus besoin de la déraison ni de la démence ni de la divagation pour fonctionner : les actes et paroles indélébiles devenant le prisme au regard duquel sont analysées les conduites⁶. Dans sa « Théorie de l'automatisme étudiée dans le manuscrit d'un monomaniac », publiée en 1856 dans les *Annales médico-psychologiques*, Baillarger suggère qu'à la base du délire se trouve une division du sujet qui s'exprime par « l'exercice involontaire des facultés⁷ ». L'aliéné est alors incapable de diriger ses idées parce qu'« elles s'imposent [à lui] et [qu'il] est forcé de les subir⁸ » :

³ En fait, comme l'explique Michel Foucault, dans *Les Anormaux*, la folie partielle sera remplacée autour des années 1845-1850 par le concept de l'involontaire. (*Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 1999, p. 146 et les suivantes.)

⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵ *Ibid.*, p. 146-147.

⁶ *Ibid.*, p. 148. Pour Foucault, la coupure est nette. Elle module aussi le statut du médecin de l'esprit : « C'est en ce sens que l'on peut dire qu'Esquirol était encore un aliéniste; que Baillarger et ses successeurs ne sont plus des aliénistes, ce sont des psychiatres dans la mesure même où ils ne sont plus des aliénistes. » (*Ibid.*)

⁷ Jules Baillarger, « La Théorie de l'automatisme étudiée dans le manuscrit d'un monomaniac », *Annales médico-physiologiques*, 3^e série, t. II, janvier 1856, p. 54.

⁸ *Ibid.*

Entraîné à chaque instant par ses idées spontanées et involontaires, le malade cesse de pouvoir fixer son attention et tout travail devient impossible. Après avoir lutté vainement contre cette puissance qui le domine, il est conduit le plus souvent à des explications erronées; il attribue par exemple les idées qui l'obsèdent à un être étranger; ce qui l'aide à provoquer cette explication, c'est la nature même de ces idées qu'il n'a jamais eues dans son état normal ou même qui sont complètement opposées à ses idées habituelles⁹.

Définissant cette parcellisation du moi comme une lutte, Baillarger considère que le malade est poussé à accomplir des actes contre son gré parce qu'il est assiégé par des idées fixes. Assujetti à une pensée parasitaire, il a l'impression d'être dominé et molesté par un autre. Le principe de l'impulsivité établi par ce psychiatre dévoile l'existence d'un « dédoublement de la pensée¹⁰ », ou plutôt de la sensation d'une dualité qui transparaît dans le comportement de l'individu.

Plusieurs psychologues de la fin du siècle vont s'intéresser à ce concept de l'automatisme. Alfred Maury, dans *Le Sommeil et les rêves*, a étudié ce qu'il nomme les « mouvements psychiques réflexes¹¹ » qui sont des phénomènes exécutés à l'insu de la conscience. Il donne plusieurs exemples de ce type de manifestations involontaires de la pensée : les tables tournantes qui ont tant occupé l'imaginaire du spiritisme du XIX^e siècle ne sont, selon lui, que le contrecoup d'une pression des mains « involontaire et insciente¹² » des participants, tout comme la fixation de l'esprit sur le fait de ne pas bâiller provoque l'envie du bâillement. Ces « mouvements involontaires » ou « contre-volontaires » font exactement l'inverse de ce que le sujet veut; ils agissent contre sa volonté et sont la conséquence d'une émotion, d'une préoccupation ou d'une idée fixe¹³. Ces impulsions peuvent également se répercuter sur le langage. Ainsi, Maury décrit le cas d'une hystérique, qui, dans ses accès, « faisait et disait ce qu'elle voulait précisément ne pas dire et ne

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹¹ Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent; suivies des Recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, Didier et Cie, 1865, p. 457.

¹² *Ibid.*, p. 458.

¹³ *Ibid.*, p. 456.

pas faire. Sous l'empire de la crainte qu'aucun mot inconvenant ne sortît de sa bouche, elle prononçait, malgré elle et sans bien savoir ce qu'elle disait, des mots obscènes¹⁴. » À force de trop vouloir cacher ce qu'elle tente de dérober aux regards, l'hystérique de Maury finit par prononcer son secret. Théodule Ribot, dans *Les Maladies de la volonté*, ouvrage paru en 1883, observe, quant à lui, les dysfonctionnements et les « dislocation[s] de la volonté¹⁵ » qui apparaissent sous la forme d'élans subits. À propos de ce qu'il appelle les « impulsions irrésistibles avec conscience », il note que « le malade a pleine conscience de sa situation; il sent qu'il n'est plus maître de lui-même, qu'il est dominé par une force intérieure, invinciblement poussé à commettre des actes qu'il réprouve. L'intelligence reste suffisamment saine, le délire n'existe que dans les actes¹⁶. » Dans les cas où l'impulsion prend le pas sur la volonté surgit une division du moi que Ribot explique comme une lutte entre « deux groupes de tendances contraires¹⁷ ». De même, Pierre Janet, en 1889, dans *L'Automatisme psychologique*, étudie dans les phénomènes hystériques les éclipses momentanées de la raison. Le patient « sent qu'il se laisse entraîner comme par une force étrangère¹⁸ » qui se profile dans certains spasmes nerveux comme les tics et grimaces que « le sujet déclare accomplir malgré lui¹⁹ ». On le voit, la problématique de la pathologie de la volonté traverse le siècle.

En effet, toute l'époque s'efforce de comprendre la diffraction du sujet et ses manifestations involontaires. L'intérêt des psychiatres (Esquirol), des philosophes (Taine), des psychologues (Maury, Ribot, Janet), des romanciers (Zola, Maupassant, Goncourt, etc.) pour les hallucinations, les rêves, le magnétisme provient de la

¹⁴ *Ibid.*, p. 456-457.

¹⁵ Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté*, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2002 [1883], p. 84.

¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁸ Pierre Janet, *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005 [1889], p. 420.

¹⁹ *Ibid.*

découverte d'une « pluralité foncière du moi²⁰ » qui transparait dans les mouvements brusques du corps et de la conscience :

L'homme a perdu son unité, dit à ce propos Leuret; il connaît encore, mais, en lui-même, quelque chose différent de son moi connaît aussi; il veut encore, mais le quelque chose qui est en lui a aussi sa volonté : il est dominé, il est esclave, son corps est une machine obéissant à une volonté qui n'est pas la sienne²¹.

Le discours sur la psyché étayé par les spécialistes de l'esprit s'inscrit sous la dépendance de la physiologie : la métaphore du corps-machine sert alors à penser les phénomènes automatiques du psychisme. Dès le roman *Thérèse Raquin*, Zola n'hésite pas consigner son œuvre dans ce gradient du volontaire et de l'involontaire : « J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de la chair²². » L'involontaire symbolise, plus particulièrement durant la deuxième moitié du siècle, la « matrice des troubles dans la sphère de l'agir²³ ». À partir du moment où les théories médicales font de l'instinct « l'héritier des fonctions physiques du couple passion-tempérament et l'héritier des fonctions spirituelles de l'âme²⁴ », la qualification de la pathologie, dans le texte littéraire, passe désormais par l'observation de la défaillance de l'action volontaire et de la montée en puissance de la pulsion. En ce qu'il met en scène des *maladies de la volonté*, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Ribot, qui évoluent aux bornes du pathologique et qui esquissent le devenir de l'inconscient freudien – en fait, nous sommes ici en plein cœur des questionnements sur l'inconscient cérébral –, le roman naturaliste, marqué par une poétique de l'instinctuel et du réflexe, dévoile la bipolarité des phénomènes de l'esprit.

²⁰ Taine, Préface à *De l'Intelligence*, op. cit., p. XXXV.

²¹ François Leuret, *Fragmens psychologiques sur la folie*, Crochard, 1834, p. 269.

²² Préface de *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 519.

²³ Saïd Chebili, *Foucault et la psychologie*, L'Harmattan, coll. « Épistémologie et philosophie des sciences », 2005, p. 124.

²⁴ G. Bouchardeau, « La Notion d'instinct dans la clinique psychiatrique au XIX^e siècle », *L'Évolution psychiatrique*, t. XLIV, avril-juin 1979, p. 621.

Zola et le dédoublement

Très tôt, Zola s'intéresse, à l'instar de ses contemporains psychiatres et psychologues, à cette division du sujet fondée sur les manifestations impulsives du corps. Ne note-t-il pas à la suite de sa lecture de Letourneau, « le désir, c'est l'*impulsion franchement irraisonnée*; la volonté, c'est l'*impulsion délibérée*²⁵ »? Le désir et la volonté sont deux moteurs narratifs faisant mouvoir et agir le personnel romanesque zolien. Comme l'explique Colette Becker, « les dédoublements qui intéressent Zola sont pour la quasi-totalité liés à l'irruption du désir²⁶. » Dès *La Confession de Claude*, le romancier aborde la question de la dualité de l'homme; l'Autre prend ici la forme d'une bête, qui n'est pas sans pronostiquer celle de Jacques Lantier. Après avoir passé la nuit à imaginer sa maîtresse aux bras d'un autre amant, Claude, aveuglé de jalousie et désarçonné « devant la bête fauve qu'[il] avai[t] sentie s'éveiller et mourir en [lui]²⁷ », rêve de l'étrangler. Anéanti par ce sentiment homicide inconnu et, en même temps, envahi par le remords, il tente de combattre l'animal violent et agressif qui s'agite en lui et qui se nourrit de l'idée fixe, en se confessant, l'« âme navrée²⁸ » et repentante, à sa dulcinée. Véritable tentative d'excision de la bête intérieure, la confession apparaît aussi comme une manière de prendre conscience de soi et de l'autre en soi : « Je me suis livré entier, dans le passé, dans le présent, dans l'avenir; j'ai fait l'histoire de mon cœur, j'ai fouillé jusqu'au plus profond de mon être pour ne rien cacher²⁹. » Parce qu'il ne se reconnaît plus³⁰, il

²⁵ « Physiologie des passions (résumé) de Letourneau », NAF 10345, f° 33; *FRM*, t. I, p. 60 (Pl, t. V, p. 1690).

²⁶ Colette Becker, « La Nuit mystérieuse de la chair », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, sous la dir. de V. Cnockaert, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 136.

²⁷ *La Confession de Claude*, OC, t. I, p. 84. En fait, dès sa première rencontre avec Laurence, Claude ressent un phénomène de double conscience : « Je me disais que cette fille dormait, visitée par sa seizième année, et que j'avais ainsi une vierge devant moi. Cette pensée emplissait mon esprit; si quelque autre s'y mêlait, je n'en avais pas conscience. » (*Ibid.*, p. 19.)

²⁸ *Ibid.* Notons que ce premier roman de Zola est encore tout imprégné par l'imaginaire romantique. C'est pourquoi le romancier n'hésite pas à parler d'âme tourmentée. Dès *Thérèse Raquin*, sa terminologie se modifie; elle devient plus scientifique. Il parlera plutôt de l'esprit, du système nerveux et du cerveau.

²⁹ *Ibid.*, p. 84.

entreprend de raconter son histoire et de mettre à nu ses misérables secrets dans l'espoir de rompre le mutisme de Laurence. D'un même souffle ardent, il cherche à saisir son identité et celle de la femme qu'il aime. La confession est un appel à une réponse. Il la presse de parler : « Alors, j'ai éprouvé un âpre désir d'obtenir une parole de cette femme. J'aurais donné mon sang pour entendre la voix de Laurence; tout mon être se portait vers elle, la conjurait, la priait à mains jointes de parler, de prononcer un seul mot³¹. » Derrière la question « d'où viens-tu³²? » qui a dégénéré en lutte violente se cache celle plus essentielle du « qui es-tu? ». Or, Laurence, énigmatique par son silence, refuse de répondre à l'interrogatoire : « Cette femme m'échappait. Je devinais une barrière infranchissable entre elle et moi³³. » Pour Claude, l'incapacité de parler est la conséquence d'un défaut d'amour. Si, d'emblée, sa confession, qui appelle au salut de l'âme et au pardon, est une sollicitation à la parole et au désir de l'autre, elle relève d'une nécessité physique sur laquelle le jeune homme n'a pas entièrement le contrôle puisque, comme l'écrit Zola, « [s]es lèvres s'ouvraient malgré [lui], tout le présent [l']emplissait³⁴ ». Au fur et à mesure qu'il avance dans son récit, il entre dans le monde du rêve :

[J]'ai été fou, passionné, ivre. Et j'allais ainsi, comme dans un rêve, interrogeant, répondant, parlant d'une voix profonde et régulière [...]. Pendant une grande heure, j'ai entendu les paroles qui, d'elles-mêmes, sortaient de ma bouche, douces, navrées; je me soulageais à écouter cette musique pénétrante, il me semblait que mon pauvre cœur endolori se berçait et s'endormait³⁵.

Les deux êtres qui agissent en lui (l'âme et la bête) déforment et dédoublent l'énonciation. Il a l'impression d'être parlé. *Ventriloqué*, Claude avoue toute son histoire dans une langue qui ne lui appartient pas. C'est pourquoi il se « sen[t] glisser

³⁰ « J'ai perdu conscience de ce qui m'entoure, je m'ignore moi-même » (*ibid.*, p. 88), dit Claude à son ami Jacques. Ou encore : « je ne me connais plus moi-même. » (*Ibid.*, p. 89.)

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 83.

³³ *Ibid.*, p. 85.

³⁴ *Ibid.*, p. 84.

³⁵ *Ibid.*, p. 85.

à la folie, à l'idée fixe³⁶ ». La nécessité de dire s'accompagne d'un univers du rêve et de la folie. Dès lors, le roman s'inscrit dans les théories psychiatriques contemporaines qui considèrent que l'aliénation mentale et l'onirisme extériorisent la dualité du sujet. L'impulsivité de la parole en régime naturaliste suggère, comme nous le verrons, une diffraction du moi.

Qu'ils soient la conséquence d'une idée trop fixe, d'un désir interdit, d'une folie partielle, d'une passion morbide, les dédoublements des personnages zoliens mettent en scène l'expérience d'un autre en soi, ou plutôt d'un autre agissant à la place de soi³⁷. Dans *La Bête humaine*, Zola fait l'observation d'un combat entre deux moi à tendances opposées à travers Jacques Lantier, qui est le parangon du sujet diffracté. Au regard des nombreux titres auxquels l'écrivain avait pensé pour ce roman, tels que « L'Instinct », « Sans motif », « Sans cause », « Sans vouloir », « Sans raison », « Sans volonté », « L'Inconscient »³⁸, il semble que la préoccupation majeure de l'auteur était fixée sur cette zone obscure où le sujet n'est plus maître de ses actes. Les tensions entre l'homme sauvage et celui civilisé, entre la nature et la culture, la raison et l'instinct, l'archaïsme et le progrès habitent le meurtrier zolien. Le duel entre l'autre et le soi est évoqué sous le mode du sensitif montrant que le personnage a pleinement conscience de son état pathologique : « il sentait que le mâle, en dehors de sa volonté pousserait la porte, étranglerait la fille³⁹ », « la bête enragée qu'il sentait en lui⁴⁰ » ; « Lui, à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Comme le remarque Philippe Hamon, « le cas ultime de dépossession du personnage de son vouloir sera donc une intériorisation doublée d'une dépossession et d'une intermittence : le personnage est, lui-même, dédoublé (la métaphore de la "fêlure" revient alors) en deux volontés contradictoires dont l'une l'inconsciente, est aussi la plus intermittente et la plus méconnaissable par la conscience. Le personnage, alors, est habité d'un deuxième sujet animé d'un vouloir contradictoire et doté de programmes antagonistes. » (*Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998, p. 257.)

³⁸ Pour la liste complète des titres abandonnés par Zola, voir le dossier préparatoire de *La Bête humaine*, NAF 10274, f^{os} 297-304.

³⁹ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1046.

⁴⁰ *Ibid.*

héréditaire⁴¹ ». Lucide, Jacques Lantier ressent non seulement la dissolution de sa personnalité, mais le sentiment de la perte d'un contrôle sur lui-même : « Il perdait à chaque seconde un peu de sa volonté, comme submergé par l'idée fixe, à ce bord extrême où, vaincu, l'on cède aux poussées de l'instinct⁴². » Décrivant cette dynamique des pulsions en termes de « poussées », de « flots », de « surgissements », Zola insiste sur l'abolition de la volition et sur la défaillance de l'intentionnalité qui transforment l'homme en automate. Comme l'explique Jean-Louis Cabanès, les personnages sont menacés « par les pulsions et les instincts qui sont [,] à l'intérieur de l'homme, la projection de cette négativité qui s'inscrit dans l'élan même de la physis⁴³. »

L'écrivain désigne aussi la volatilisation de la volonté par le « coup de folie » (l'expression est récurrente). Qu'est-ce qu'un coup de folie, sinon un instant de défaite de la raison? Il est, dans le récit zolien, ce moment « où sombrent les choses, le temps et l'espace, au milieu du tonnerre des bruits et de l'écrasement de la voûte⁴⁴. » Semblable au « vertige de néant⁴⁵ » du rêve et de la mort, le « coup de folie » est une distorsion de la réalité, qui se fragmente à l'instar de celui qui le subit. L'« écrasement » évoque la passivité du sujet. Ainsi, Flore, dans ce passage de *La Bête humaine*, « ne raisonnait pas, ne pensait même pas, n'avait qu'une résolution fixe : marcher, marcher devant elle [...]. Flore s'étonna cependant, car elle croyait aller ainsi depuis des heures⁴⁶. » L'idée fixe entraîne un effondrement de la capacité raisonnante, qui se traduit par une perte de repères temporels. Le « coup de folie »

⁴¹ *Ibid.*, p. 1043.

⁴² *Ibid.*, p. 1208. Cette dissolution est-elle l'envers d'une évolution? Souligne-t-elle en plus du phénomène atavique un retour à l'origine de l'automaticité qui présiderait, dans ces conditions, à la conscience? Marcel Gauchet, en effet, souligne l'apport de la théorie de l'évolution qui offre une rupture dans la conception la dualité de la conscience et de l'inconscience. La « dissolution » se comprend alors en contrepoint de l'évolution (*L'Inconscient cérébral*, *op. cit.*, p. 72-73) : « Ce qui était automatique devient conscient. Mais il ne le devient qu'en partie, il ne le devient que moyennant l'exercice d'une conquête, d'une répression et d'un contrôle continué aux dépens de l'automaticité primordiale [...] ». (*Ibid.*, p. 73).

⁴³ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie*, t. II, *op. cit.*, p. 753.

⁴⁴ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1273.

⁴⁵ *La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 998.

⁴⁶ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1273.

départage le temps en un avant et un après marqué par la raison : entre les deux se trouvent une brisure et un décrochage du réel. Les crises qui provoquent une scission du moi apparaissent à plusieurs reprises dans la série romanesque de Zola. Ainsi, Hélène, dans *Une page d'amour*, se rend compte qu'elle avait « été folle pendant un an⁴⁷ ». Ayant retrouvé sa lucidité, elle tente de comprendre sa dissociation, sans toutefois parvenir à une explication logique :

[E]lle croyait juger une personne étrangère, dont la conduite l'emplissait de mépris et d'étonnement. Quel coup d'étrange folie, quel mal abominable, aveugle comme la foudre! [...] À cette heure encore, elle ne s'expliquait rien. Son être avait cessé de lui appartenir, l'autre personne agissait en elle⁴⁸.

À un autre moment, Hélène a l'impression d'abriter deux femmes en elle : « Sa volonté lui échappait, des pensées inavouables faisaient en elle un travail sourd. C'était comme une femme méchante et sensuelle qu'elle ne connaissait point et qui lui parlait d'une voix souveraine, à laquelle elle ne pouvait désobéir⁴⁹. » L'autre en soi recèle, dans l'imaginaire zolien, les penchants effectivement inavouables, les impulsions naturelles, les appétits transgressifs du personnage. De même, Roubaud, emporté par la « fureur » causée par l'aveu de Séverine, se sent prisonnier d'un « vertige » qui scinde en deux son individualité :

Il ne se possédait plus, battait le vide, jeté à toutes les sautes du vent de violence dont il était flagellé, retombant à l'unique besoin d'apaiser la bête hurlante au fond de lui. C'était un besoin physique, immédiat, comme une faim de vengeance, qui lui tordait le corps et qui ne lui laisserait plus aucun repos, tant qu'il ne l'aurait pas satisfaite⁵⁰.

Le processus du dédoublement de la personnalité est vécu chez Zola comme un phénomène physique qui génère dans le récit les formes pathologiques habituelles associées à cet état vésanique : le rêve, l'hallucination, l'hystérie disent et rendent visibles le mouvement de la pensée déchirée. L'aveu, aussi – nous y reviendrons –,

⁴⁷ *Une page d'amour*, Pl., t. II, p. 1089.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 999. Elle se regarde « avec la stupeur d'une personne qui en aurait regardé une autre faire une mauvaise action, sans avoir eu l'idée d'intervenir. Elle sortait comme d'un rêve. » (*Ibid.*, p. 1010.)

⁵⁰ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1017-1018.

manifeste la présence de la bête. Car si elle *hurle* au fond du corps, comme Zola l'écrit à propos de Roubaud, c'est qu'elle possède un langage.

Parce qu'il préfère indéniablement représenter l'homme à partir de ses troubles intérieurs et de ces crises inquiétantes où l'autre en soi échappe au contrôle de la raison et où la parole sort de son enracinement malgré le travail de la volonté, Zola n'hésite pas à introduire dans ses romans un autre langage, celui de la bête humaine qui expose, par toute une panoplie de signes et de micro-expressions, les vérités mises à l'écart. La position intenable, car ostentatoire, qui structure le secret recelé et coupable, dépossède les personnages d'une maîtrise de leur dire et les renvoie à l'évidence de leur division. Il y a deux êtres qui agissent : l'un crée une illusion visant à préserver le secret, l'autre manifeste sa présence. S'il y a bien, pour reprendre les mots de Baillarger « comme une double pensée et comme deux êtres distincts⁵¹ » en l'individu délirant, ne se pourrait-il pas qu'il y ait aussi un dédoublement du langage, une fracture énonciative qui signale la diffraction du sujet ? La pulsion incontrôlable n'est pas que sensitive : elle est aussi d'ordre linguistique. En effet, la division du moi se devine également dans l'énonciation puisque l'impulsif n'a pas qu'un impact sur les actes, mais aussi sur la parole. C'est d'ailleurs ce que Baillarger découvre lorsqu'il se met à étudier les aphasiques. Ainsi, il explique que, dans certains cas d'aphasies, surviennent simultanément une abolition d'une prononciation volontaire et un développement de la parole spontanée : « On parle souvent tout haut dans les rêves; on parle encore sans en avoir conscience quand on est sous l'influence d'une très vive préoccupation. [...] Il existe donc, pour la parole, à côté de l'incitation motrice volontaire, l'incitation motrice involontaire ou spontanée⁵². » Baillarger poursuit : « On sait que sous l'influence d'une passion vive et de la surexcitation cérébrale qu'elle produit, nous ne sommes plus complètement maîtres de régler nos pensées, et aussi de retenir nos paroles, c'est alors qu'on laisse

⁵¹ Jules Baillarger, « La Théorie de l'automatisme... », *op. cit.*, p. 55.

⁵² Jules Baillarger, « De l'aphasie au point de vue psychologique » (1865), *Recherches sur les maladies mentales*, t. I, 1890, G. Masson, p. 593.

souvent, comme on le dit, échapper des mots qu'on regrette⁵³. » Nous verrons que, chez Zola, l'aveu est souvent de l'ordre d'une « incitation verbale involontaire » ou d'une « parole automatique »⁵⁴. En effet, l'involontaire et l'automatisme ont partie liée, dans le roman zolien, à l'énonciation du secret qui partage des caractéristiques avec l'hallucination, l'hystérie et le rêve.

L'Aveu automatique

Si l'aveu se définit comme l'assomption d'une faute, la révélation d'un secret, la reconnaissance d'une responsabilité dans une conduite délictueuse et interdite ainsi que la première étape dans un processus de rédemption, peut-il être prononcé involontairement? N'y a-t-il pas contradiction dans les termes, puisqu'il est, selon sa définition, un acte de parole assignant un cautionnement et un jugement à celui qui l'accomplit? L'aveu malgré soi rappelle que derrière toute confession se cache le spectre de la torture physique ou morale : il a, en effet, longtemps été extorqué. Les diverses réformes dans la législation pénale française ont pourtant fait disparaître le supplice un peu avant la Révolution et ont jeté un discrédit sur l'aveu qui, durant tout le siècle, ne sera jamais placé au nombre des preuves admises en matière criminelle : « Un aveu obtenu par une sorte de violence morale, au même titre que celui dû à une torture physique sont dépourvus de toute valeur⁵⁵. » Exécuter un acte sous la torture, c'est *ipso facto* le faire contre son gré. Toutefois, l'aveu malgré soi, nous le verrons, est aussi de l'ordre de la spontanéité; le « malgré soi » évoquant, dans ce cas, une impulsivité de la parole. Or, l'aveu spontané n'est en aucun cas compatible avec celui obtenu par la maltraitance et la violence : soit il est délibéré, donc accompli volontairement et, dès lors, garant d'une vérité sur le sujet, soit il est arraché, c'est-à-dire produit sous la contrainte. Il se trouve que, dans l'œuvre zolienne, les personnages n'avouent que sous la torture des souvenirs et des passions. En effet, le

⁵³ *Ibid.*, p. 594-595.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 600.

⁵⁵ Auguste Cuaz, *L'Aveu en matière pénale*, thèse pour le doctorat, Librairie nouvelle de droit et de jurisprudence, Arthur Rousseau éditeur, 1908, p. 77.

romancier transpose le rituel tortionnaire, plus particulièrement le duel entre le juge qui coordonne la question et le suspect qui subit l'interrogatoire, en une lutte interne du coupable contre son corps et sa chair : le bourreau est aussi la victime, puisqu'il n'existe que dans l'imaginaire du contrevenant. En régime naturaliste, la vérité doit absolument voir le jour même si elle s'accompagne d'une ordalie symbolique. L'aveu malgré soi souligne, dans ces conditions, une hostilité entre deux moi que Théodule Ribot, dans *Les Maladies de la volonté*, explique en termes de heurts et de conflits entre le moi « qui agit » contre le vouloir de l'individu et « celui qui résiste »⁵⁶. Dans le combat intime qui structure la pratique de la confession, la mémoire l'emporte non seulement sur l'oubli, mais sur le personnage alors démuné de sa capacité raisonnante et d'un contrôle sur son dire. L'opérativité de l'aveu dans l'œuvre zolienne a ceci de particulier qu'il n'est toujours pas un acte de conscience, mais qu'il est souvent un acte involontaire, une impulsion verbale sur lequel le personnage n'a aucune maîtrise. Dans les romans de Zola se trouvent deux pôles essentiels de l'aveu qui modulent l'esthétique naturaliste du langage et du corps romanesques : celui du brutal et du policé, qui convoquent, à leur tour, les catégories anthropologiques du naturel et du culturel. Brutale, la révélation se dessine à l'insu du sujet hors de lui, dominé par ses émotions, passions et instincts; policée, elle relève d'une rhétorique et d'un contrôle de la scène discursive : l'individu est maître de son énonciation. Si la question de l'instinctif et de l'irréfrénable fait l'objet d'un investissement massif dans ses romans, c'est que l'écrivain s'intéresse, tout comme les psychiatres et psychologues de son siècle, aux phénomènes de dédoublement (comme l'hystérie, la folie, le rêve) qui transparaissent dans les actes et dans les paroles. Le dire vrai en régime zolien s'articule sur ces deux postures langagières, l'une involontaire, l'autre intentionnelle.

⁵⁶ Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté*, *op. cit.*, p. 85. La nature duelle du moi avait déjà été révélée par Maupassant. Dans la nouvelle *Sur l'eau* publié en 1881, il écrit « jamais aussi bien que ce jour-là je ne saisis l'opposition des deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun l'emportant tour à tour. » (*Sur l'eau, Contes et nouvelles*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 58.) On sait à quel point Maupassant s'est intéressé aux pathologies de l'esprit et aux maladies de la volonté. Son œuvre illustre les phénomènes limites de la conscience, les mystères de la folie, le vertige de la raison.

Lorsque Janet explique le phénomène de l'automatisme, il utilise un paradigme de la brutalité et de la spontanéité : « Accomplis brusquement, sans réflexion, sans résistance, [ces actes] sont l'expression brutale, instantanée d'une image subsistant seule dans une conscience presque entièrement détruite⁵⁷. » L'impulsivité, par définition, est ce qui surgit brusquement, contre le vouloir de l'individu. Le mécanisme automatique est, nous l'avons vu, de l'ordre du « malgré soi », de l'irrésistible, de l'incontrôlable. Or, dans l'œuvre zolienne, l'impulsion se manifeste aussi, dans sa brusquerie et dans sa soudaineté, par le biais de l'aveu. Il y a chez Zola une « poussée instinctive [de] la confession⁵⁸ ». La révélation de la vérité fait irruption dans le monde des mots de façon abrupte, elle émerge à la surface à tout prix. Ainsi, Madeleine Férat, emplie d'un passé qui ne cesse de revenir la hanter, se dérobe à toute maîtrise langagière : « Les paroles montent malgré moi à mes lèvres; je voudrais les retenir et je sens qu'elles vont m'échapper⁵⁹. » Dans *La Bête humaine*, l'aveu du viol fait par Séverine à son mari opère de la même manière impulsive : « elle sentait ses traits se décomposer, l'aveu sortir malgré elle de toute sa personne⁶⁰. » Dans *La Joie de vivre*, Véronique révèle, malgré elle, deux secrets cruciaux à Pauline : le premier lui apprend la liaison de Lazare et de Louise (« Véronique, étonnée elle-même du son de sa voix, voulant rattraper cette confiance qu'elle retenait depuis si longtemps [...] »⁶¹); le second lui dévoile le pillage financier de la mère Chanteau (« Aussi, lorsque Véronique put redescendre après le dîner [...] lâcha-t-elle à son tour ce qu'elle avait sur le cœur. Depuis longtemps, elle retenait ces confidences indignées; mais cette fois les mots sortaient d'eux-mêmes⁶² »). Incapables de se soustraire à une impulsion du tout-dire, les personnages zoliens divulguent des informations exclusives, même si celles-ci vont à

⁵⁷ Pierre Janet, *L'Automatisme psychologique*, op. cit., p. 420.

⁵⁸ Jacques Noiray, « Zola, mémoire et vérité de la chair », *Émile Zola. Mémoire et sensations*, op. cit., p. 121.

⁵⁹ *Madeleine Férat*, OC, t. I, p. 841-842.

⁶⁰ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1012.

⁶¹ *La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 944.

⁶² *Ibid.*, p. 954.

l'encontre de leurs intérêts. Les confidences involontaires, lâchées dans un oubli de tout, peuvent, à certains égards, s'apparenter à ce que Jules Séglas appelle les « impulsions verbales⁶³ ». Parole étouffante et impulsive, l'aveu malgré soi signale une dépossession et se présente parfois comme une aliénation passagère. Zola n'écrit-il pas justement à propos de Séverine qu'elle « s'entêta, ne se possédant plus, inconsciente⁶⁴ »? Ainsi, Laurent et Thérèse avouent devant Mme Raquin leur crime dans une crise nerveuse qui leur enlève toute forme de contrôle de leur énonciation : « [L]a folie les prenait [...], ils balbutiaient, ils laissaient échapper malgré eux des aveux, des phrases qui finirent par tout révéler à Mme Raquin⁶⁵. » Parole émergeant de la folie, de l'emportement, de la passion, l'aveu malgré soi n'est ni maîtrisé ni contrôlé ni mesuré. Dans *Germinal*, à la sauvagerie de Chaval tentant d'assassiner d'un coup de couteau Étienne Lantier répond le cri viscéral de Catherine : « et, malgré elle, un grand cri lui sortit du cœur et l'étonna, comme l'aveu d'une préférence ignorée d'elle-même. – Prends garde! il a son couteau⁶⁶! » Dans *Le Vœu d'une mort*, l'aveu apparaît tout aussi incontrôlé : « Et, brusquement, [Mme de Rionne] vida son cœur. Elle oublia qu'elle parlait à un enfant. Cette pauvre âme, pleine d'anxiété, s'épanchait et se soulageait, disant dans la mort ce qu'elle avait caché toute la vie⁶⁷ »; « Mes lèvres s'ouvrent malgré moi, il faut me pardonner. Je me confesse à vous comme à un prêtre⁶⁸. » Dans *L'Argent*, Saccard, dans « une sorte de confession involontaire⁶⁹ », admet à Caroline sa passion pathologique de la Bourse. Maxime, dans ce même roman, sous le mode de la confidence, laisse échapper spontanément des informations personnelles sur son père :

Il avait levé la tête, il regardait Mme Caroline; et, dans un abandon subit, dans une confiance irraisonnée en cette femme, qui lui semblait si bien portante

⁶³ Jules Séglas, *Des troubles du langage chez les aliénés*, J. Rueff, 1892, p. 146-149.

⁶⁴ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1012.

⁶⁵ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 635. Lors de la nuit de noces, Thérèse aperçoit la cicatrice de Laurent et celui-ci, voulant mentir, « dit la vérité malgré lui. » (*Ibid.*, p. 609.)

⁶⁶ *Germinal*, Pl., t. III, p. 1486.

⁶⁷ *Le Vœu d'une morte*, OC, t. I, p. 133.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁹ *L'Argent*, Pl., t. V, p. 384.

et si sage, il conta le passé, non pas en phrases suivies, mais par lambeaux, par aveux incomplets, comme involontaires, qu'elle devait coudre⁷⁰.

D'une manière tout autant automatique, Jacques Lantier témoigne de sa présence sur les lieux du meurtre de Grandmorin et avoue avoir entrevu le crime :

Et lui, le premier, avait frémi, étonné, bouleversé de ce qu'il venait de dire. Pourquoi avait-il parlé, après s'être promis si formellement de se taire? Tant de bonnes raisons lui conseillaient le silence! Et les mots étaient inconsciemment sortis de ses lèvres, tandis qu'il regardait cette femme⁷¹.

Dans l'œuvre zolienne, les aveux lèvent le voile sur une lésion de la volonté, parce que le secret s'évente à l'insu de celui qui le détient.

Zola utilise plusieurs formules qui indiquent un dévoilement parallèle, oblique, détourné du secret : « aveux muets⁷² », « aveu inconscient⁷³ », « aveu involontaire⁷⁴ ». Pourtant, comme le rappelle Sophie de Mijolla-Mellor,

L'aveu inconscient ou involontaire est donc une contradiction dans les termes. Si on considère que par l'aveu l'auteur d'un acte ou d'un fantasme en communique le contenu à autrui, l'aveu peut en effet être involontaire. Mais si on considère que le processus psychique qui préside à l'aveu repose sur la reconnaissance par l'auteur que ces actes-là ou ces fantasmes lui appartiennent, l'aveu inconscient est au contraire à l'opposé d'une telle démarche⁷⁵.

En effet, l'aveu refuse l'idée du sujet clivé parce qu'il devrait toujours inclure quelque chose de l'ordre de la conscience, de la reconnaissance de la responsabilité. Pourtant, « l'aveu malgré soi » qui apparaît avec constance dans l'œuvre zolienne nous oblige à élargir la définition de cet acte. Il est de l'ordre de la révélation du sujet divisé et inclut le corps, l'indice et le signe. L'énonciation se fait alors de manière marginale. L'aveu malgré soi occupe une position limite dans l'énonciation, tout

⁷⁰ *Ibid.*, p. 219. Les lacunes du langage marquent la difficulté de l'aveu et induisent l'idée d'un travail herméneutique, métaphorisé ici par la couture, effectué par Caroline afin de reconstruire le récit.

⁷¹ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1075.

⁷² *Madame Neigeon*, dans *Contes et nouvelles*, Pl., p. 844; *Les Mystères de Marseille*, OC, t. I, p. 386.

⁷³ *Travail*, OC, t. VIII, p. 619.

⁷⁴ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 702; *Le Docteur Pascal*, Pl., t. V, p. 1056. Zola utilise également le syntagme de « confession involontaire » (*L'Argent*, Pl., t. V, p. 384; *Le Rêve*, Pl., t. IV, p. 899.)

⁷⁵ Sophie de Mijolla-Mellor, « L'Aveu », *Topique. Revue freudienne*, n° 70, 1999, p. 28.

comme l'aveu inconscient et involontaire qui émane du corps⁷⁶. À contre-courant des théories pénales et religieuses qui voient dans cet acte de langage une prise de conscience et de responsabilité, donc un engagement du sujet dans sa parole, il est, chez Zola, modulé par la voix d'un Autre. Habituellement le lieu de la morale et de la raison où l'individu pose un « je » qui diagnostique ses conduites et qui réintègre la communauté par sa soumission à l'institution ou au rituel⁷⁷, l'aveu en régime naturaliste est plutôt subsumé dans le champ de la dépossession et de l'obéissance à l'instinct. La communication du secret devient signe d'une absence de la volonté. Il s'agit, pour reprendre la taxinomie de Ségla, d'une « parole involontaire, mais consciente » : si la manifestation du langage, comme dans le cas des hallucinations verbales motrices, est impulsive – le sujet prononçant des « paroles malgré lui » –, elle reste néanmoins consciente dans la mesure où le malade sait qu'il s'exécute à dire, mais il ne peut s'opposer à cette pulsion énonciative⁷⁸. Chez Zola, ce phénomène a lieu essentiellement lors des aveux des personnages. Cette constance de la révélation malgré soi dans l'œuvre zolienne suggère un intérêt de la part de l'écrivain pour la vérité qui apparaît de façon spontanée et incontrôlée. Or, cette vérité scelle l'idée d'un *fatum* de l'aveu qui prend sa source à la fois dans un dédoublement du sujet de l'énonciation et dans une nécessité physique, corporelle, charnelle de proférer le secret. En effet, comme le note avec pertinence Colette Becker, le réveil de la mémoire et le besoin de l'aveu sont des « processus [...] en totalité de l'ordre du physiologique⁷⁹. » À propos du « cuisant besoin de tout dire à son amant, de se livrer toute » de Séverine, Zola écrit qu'elle en avait « comme le

⁷⁶ Voir le chapitre II de la partie II.

⁷⁷ Par exemple, « avouer un crime, c'est accepter la version d'autrui, se soumettre à l'autorité, se situer en position d'infériorité humiliante; reconnaître un crime, comme reconnaître un enfant, c'est en assumer la paternité, revendiquer un acte accompli sans avoir à en rougir, se reconnaître en lui. » (Gisèle Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, coll. « Écriture », 1996, p. 106-107.)

⁷⁸ Jules Ségla, *Des troubles du langage chez les aliénés*, *op. cit.*, p. 150. La parole peut être aussi involontaire et inconsciente, selon Ségla, lorsqu'un individu parle à voix haute, malgré lui et « sans en avoir conscience » (*ibid.*, p. 151). Le malade attribue alors à d'autres personnages les paroles qu'il a lui-même prononcées.

⁷⁹ Colette Becker, « La Nuit mystérieuse de la chair », *op. cit.*, p. 137.

désir physique »⁸⁰. L'écrivain conçoit l'aveu comme une épreuve et un supplice qui lui permettent surtout d'évoquer la fatalité du vrai et l'impulsivité du corps. En ce sens, il ne dévoile pas l'âme du personnage, mais bien ses désirs corporels, ses appétits et ses pulsions.

L'aveu malgré soi est le lieu où se télescope un imaginaire des profondeurs : « profondeurs qui sont à la fois celles du corps et celles du temps⁸¹. » Diffusant une vérité archéologique, qui plonge ses racines dans le tréfonds du corps et de l'histoire, l'aveu incoercible, intense dans sa poussée, métaphorise la voix de l'instinct et de l'impulsif. C'est pourquoi il s'accompagne souvent de cris. Expression primitive, le cri occupe une position liminaire dans une conception du langage, qui dessine une trajectoire allant de la sauvagerie à la civilisation, de la folie à la raison. Dans leur article sur la « Parole » du *Dictionnaire des sciences médicales*, Pascay et Bégin le définissent comme un « langage énergique et simple », qui est « né des premiers besoins de l'homme » et qui « a servi de base à la voix articulée »⁸². Gilbert Ballet a sensiblement la même conception :

Le langage est, à son origine, expressif; le geste, le cri, plus tard l'interjection et l'onomatopée, expriment, sans que l'animal ou l'individu les ait appris, et par une sorte de réaction automatique du système nerveux, les sentiments que l'animal éprouve et les idées encore fort élémentaires qu'il possède⁸³.

Cette forme langagière originaire que *maîtrisent* particulièrement l'aliéné et l'individu en proie aux débridements des affects rappelle aussi la difficulté de la communication et réduit la voix à sa valeur phonétique. Dans plusieurs cas chez Zola, le cri, comme énonciation involontaire et incontrôlée, accompagne l'aveu impulsif puisque tous deux surgissent de l'émotion forte. Comme le commente Huysmans, la fiction naturaliste explique et représente le mécanisme des passions qui gouvernent –

⁸⁰ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1192.

⁸¹ Jacques Noiray, « Zola, mémoire et vérité de la chair », *op. cit.*, p. 121.

⁸² François Fournier de Pescay et Louis-Jacques Bégin, article « Parole », *Dictionnaire des sciences médicales*, vol. 39, Panckoucke, 1819, p. 307.

⁸³ Gilbert Ballet, *Le Langage intérieur et les diverses formes de l'aphasie*, 1886, p. 3; cité Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, p. 149.

et donc, dépossèdent – les personnages zoliens : « dès [que les passions] sourdent et percent, les montrer, croissant peu à peu, s'éteignant à la longue, ou crevant quand elles bouent [*sic*] avec le cri qui jaillit des lèvres⁸⁴! » Pour le romancier décadent, avec lequel Zola serait certainement en accord, le cri prend naissance dans la ferveur excentrique et dans le désir irrépressible. Dans plusieurs de ses romans, Zola développe cette idée que l'émotion vive et inattendue donne lieu à une expulsion verbale émise contre la volonté du personnage. Par exemple, Octave dans *Au Bonheur des dames*, enivré par l'extraordinaire fonctionnement de sa création commerciale, lâche ce cri involontaire :

– J'ai la femme, je me fiche du reste! dit-il dans un aveu brutal, que la passion lui arracha.

À ce cri, le baron Hartmann parut ébranlé. Son sourire perdait sa pointe ironique, il regardait le jeune homme, gagné peu à peu par sa foi, pris pour lui d'un commencement de tendresse.

– Chut! murmura-t-il paternellement, elles vont vous entendre⁸⁵.

La comparaison de l'aveu extorqué par la passion avec un cri marque l'impulsivité de la parole. Toujours dans ce roman sur les grands magasins, Henriette discutant avec le baron Hartmann laisse, bien malgré elle, transparaître son attirance pour Octave :

– Il est charmant, dit le baron.

– N'est-ce pas? laissa-t-elle échapper, dans un cri involontaire de femme amoureuse.

Il sourit, il la regarda avec une indulgence paternelle. C'était la première fois qu'il la sentait conquise à ce point; et, trop supérieur pour en souffrir, il éprouvait seulement une compassion, à la voir aux mains de ce gaillard si tendre et si parfaitement froid⁸⁶.

De même, Pauline « laiss[e] éclater son cœur dans [un] cri involontaire⁸⁷ » dévoilant son sacrifice à Lazare et sa volonté de le rendre heureux en lui accordant sa bénédiction pour son mariage avec Louise. Dans *Le Rêve*, deux cris, le premier de

⁸⁴ Joris-Karl Huysmans, « Émile Zola et *L'Assommoir* », *L'Actualité* (Bruxelles), 11, 18, 24 mars et 1^{er} avril 1876, reproduit par Sylvie Thorel-Cailleteau, *Zola*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 1998, p. 83-100, ici p. 88.

⁸⁵ *Au Bonheur des dames*, Pl., t. III, p. 460.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 468.

⁸⁷ *La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 1038.

Félicien, le second d'Angélique, accompagnent la manifestation du secret. La simple sonorité de la voix agit comme un dévoilement et éclaire les intentions cachées des personnages :

Lorsque Félicien entra, il eut un cri d'admiration. "Oh! elle vous ressemble!" C'était une confession involontaire, l'aveu de cette ressemblance qu'il avait mise dans son dessin. Il le comprit, devint très rouge⁸⁸.

"Oh! Monseigneur, le fils de Monseigneur!" Son secret lui échappait. C'était un cri involontaire, la certitude enfin qui se faisait, dans la brusque clarté de leur ressemblance. Peut-être au fond d'elle, le savait-elle déjà, mais elle n'aurait point osé se le dire; tandis que, maintenant, cela éclatait, l'éblouissait. De toutes parts, d'elle-même et des choses, des souvenirs remontaient, répétaient son cri⁸⁹.

L'une des fonctions du cri dans la fiction zolienne est de jouer le rôle de signe : il exprime ce que les mots sont impuissants à articuler en insistant sur la montée irrésistible du secret. Le cri, comme réaction, renoue, d'une certaine manière, avec l'archaïque. L'aveu n'est plus sous la tutelle de la parole, mais sous celle de la tessiture : une voix éclatante, vive, assourdissante manifeste l'impulsivité et l'émotivité. Elle dit que l'organisme est parlant et sensitif. Laisse à lui-même, il émet des bruits et parle par le biais d'intonations, d'intensités et de sons. Résumant ainsi la passion qu'il subit, le corps frémissant s'expose dans un registre de l'expressivité sonore. Le cri n'est pas que criailerie puisqu'il accompagne toujours d'une mise en mots. Il n'entraîne pas la dissolution du signifié au profit du signifiant; il ne permet pas à la voix de se soustraire complètement à la loi du sens. Au contraire, il est l'étape liminaire menant au secret échappé : sa transformation en paroles met plutôt l'accent sur le caractère inévitable de l'aveu.

Si, pour Zola, l'aveu peut prendre la forme d'un cri, c'est que l'instinctuel est déjà de l'ordre du langage⁹⁰. La pulsion, automatique par essence, projette au-dehors

⁸⁸ *Le Rêve*, Pl., t. IV, p. 899.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 923.

⁹⁰ N'est-ce pas d'ailleurs ce que tend à démontrer Gilles Deleuze dans son analyse de la fêlure chez Zola lorsqu'il affirme que les instincts qui recouvrent la fêlure, par nature « imperceptible et silencieuse », sont bruyants et apparents et possèdent une voix? Pour Deleuze, qui a bien saisi la

de l'enveloppe charnelle, par sa force motrice, le refoulé. Elle est, comme l'explique Jacques Noiray, « le résultat d'un mouvement irréfléchi de surrection venu des profondeurs du corps⁹¹ ». Dans le combat intériorisé, entre la voix intérieure de l'instinct et le moi résistant aux assauts de l'impulsif, accompagnant la poussée irrépressible de la confession en régime zolien, la question de dire le secret ou de ne pas l'avouer ne se joue plus sur un plan moral, mais plutôt corporel, car la vérité est logée dans le viscéral : « Au fond de son être, vaguement, elle sentait s'agiter la vérité; mais elle reculait devant le caractère étrange des sensations qu'elle éprouvait⁹². » Les expressions que Zola développe dans *Madeleine Férat*, comme « le cri de son être, la rébellion de son sang », de même que le « cri de son corps esclave »⁹³, montrent le rôle prépondérant de la voix de l'organisme. Torturé par une mémoire qui se grave dans sa chair et qui le dépossède de sa capacité raisonnante, le personnage est assujéti aux forces de l'aveu malgré soi que Jacques Noiray expose en termes de « l'aveu *quand même*, de ce prurit qui excède toutes les barrières de la volonté [...]»⁹⁴. Dans l'œuvre de Zola, le cutané est marqué par le passé. Les tragédies d'autrefois laissent en effet des traces dans et sur le corps et continuent de faire violence à l'être coupable : « Je te disais que les souvenirs étaient lâchés et qu'ils me poursuivaient. C'est là la meute hurlante qui nous traque⁹⁵. » Métaphoriquement animalisés, les souvenirs mordent Madeleine Férat et « entr[ent] leurs ongles dans [s]a chair⁹⁶ ». D'où le fait qu'une simple pensée réveille chez elle la sensation de la marque : « Cette pensée : "Je suis une femme entretenue", se présenta un jour nettement à elle et la brûla comme un fer rouge [...]»⁹⁷. Le syntagme du « fer

puissance démonstrative que le romancier attribue à l'instinctuel, les appétits et les pulsions sont expressifs. (« Zola et la fêlure », préface de *La Bête humaine*, Gallimard, coll. « Folio classique », 1997 [1^{ère} publication en 1969 dans *Logique du sens*, Éditions de Minuit], p. 12.)

⁹¹ Jacques Noiray, « Zola, mémoire et vérité de la chair », *op. cit.*, p. 121.

⁹² *Madeleine Férat*, OC, t. I, p. 812.

⁹³ *Ibid.*, p. 813.

⁹⁴ Jacques Noiray, « Zola, mémoire et vérité de la chair », *op. cit.*, p. 122.

⁹⁵ *Madeleine Férat*, OC, t. I, p. 840.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 742.

rouge » renvoie à l'idée d'un supplice, d'une condamnation et d'un châtement, qui s'inscrit dans un paradigme de la torture et de l'aveu. Le souvenir, comme le tatouage du criminel, recèle une image vraie et condensée du personnage, une forme de biographie ineffaçable qui contient l'histoire de sa vie. On le sait, la marque, c'est ce qui ne part pas. Depuis le roman *Madeleine Féral* qui *fictionnalise* les théories de Michelet et de Lucas sur l'imprégnation, voire depuis *La Confession de Claude* où Zola évoque justement le premier rapport amoureux en termes de *revenance*⁹⁸, l'empreinte est d'ordre sexuel : elle rappelle et appelle incessamment le premier amant, qui, dès lors, se transforme en revenant. Dans *La Bête humaine*, l'écrivain écrit, à propos de Séverine, qu'elle a été « souillée à seize ans par la débauche de ce vieux dont le spectre sanglant la hantait⁹⁹ ». L'éternelle réapparition du fantôme protégeant son amante matérialise une mémoire corporelle. Le spectre fait retour dans le réel et le charnel par le biais du sensible et de l'hallucinoire. Non seulement la marque inscrit sur le corps que le passé demeure indépassable, mais elle impose un imaginaire de la re-présentation et de la révélation. De ce fait, « la trajectoire psychologique [...] est bien celle d'une empreinte dont la trace s'amplifie, au point que les personnages croient subir de l'extérieur les démons de leur propre intériorité [...]»¹⁰⁰. Le mouvement expansif de la trace et la force agissante du souvenir *marquant* déclenchent à la fois la personnification spectrale du passé et l'aveu malgré soi. La marque métaphorique de Madeleine annonce celle de Laurent qui s'est littéralement fait mordre par Camille. L'empreinte dentale de la victime imprimée dans le cou du meurtrier constitue une preuve matérielle et un aveu du meurtre. S'il

⁹⁸ « Ce spectre pâle et flétri sera de tous mes amours. [...] Quand j'appuierai ma tête à l'épaule de mon épouse, il me présentera la sienne où j'ai dormi ma nuit de noce. Ainsi, jamais mon cœur ne pourra battre sans qu'il ne vienne le glacer par le souvenir maudit de nos fiançailles. » (*La Confession de Claude*, OC, t. I, p. 20.)

⁹⁹ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1145-1146. Dans *L'Assommoir*, la nuit de noces de Gervaise et de Coupeau a lieu dans l'ancienne chambre à coucher de la jeune femme où « elle avait vécu un mois avec Lantier, où les loques de sa vie passée traînaient encore. » (*L'Assommoir*, Pl., t. II, p. 461). Le premier amant disparu a laissé des traces de son passage.

¹⁰⁰ Jean-Louis Cabanès, « L'Intériorité hallucinée dans le roman réaliste français de la deuxième moitié du siècle : de la clinique à l'esthétique », article inédit.

signale le destin irrévocable des deux personnages, l'enracinement dans la chair du crime pour Laurent et du premier contact charnel pour Madeleine module également l'expulsion verbale du souvenir déchirant. Déjà inscrit dans la peau, le secret torture à grands coups de scarifications symboliques les personnages qui tentent de l'enfouir.

Les traces mnémoniques cristallisent la persistance des impressions et sont les dépositaires d'un récit dissimulé. Ainsi, comme le souligne Colette Becker, « Zola a surtout l'intuition d'un corps-mémoire, dans lequel viennent s'inscrire toutes sortes d'archives, sur lesquelles ni la raison ni la volonté n'ont de prise¹⁰¹. » La dialectique du corps résonateur et du corps archive dévoile l'interaction des « impressions délétères » et de « la remémoration volontaire ou involontaire »¹⁰². Inévitablement ces « archives » constituées d'événements *marquants* tendent à s'expulser par de multiples voies. Georges Ganguilhem, dans ses cours non publiés, signale avec justesse que l'étymologie du mot « secret » englobe à la fois la « sécrétion » (ce qui s'écoule) et le « secrétaire » (les documents conservés et devenus publics, les pièces à conviction, les dossiers)¹⁰³. Le lien entre l'expulsion corporelle du secret (la sécrétion) et son contenu (l'archive) manifeste une intensité du corps et de la mémoire. Ce sont les aveux formés de ces archives qui assimilent la parole à un supplice de la vérité. Toujours selon Colette Becker,

Zola voit la chair comme une pellicule photographique dans laquelle se gravent (le mot est récurrent sous sa plume) un geste, un mot, une sensation, une émotion, une scène... qui, enfouis, en apparence oubliés, surgissent tout à coup – il insiste sur la brutalité, le caractère apparemment inopiné de ce qui est une véritable résurrection –, qui refont surface, reprennent leur vie et leur force premières, comme si le temps et l'espace étaient abolis, et ce, sans que le sujet le veuille, en ait même conscience. Intermittences de ce qu'il appelle la « personnalité », moments où la raison et la volonté sombrent, « arrachées », « anéanties », où l'être cesse de « s'appartenir » (autant de termes récurrents), est envahi, submergé par des pulsions irrésistibles, violentes (comparaisons elles

¹⁰¹ Colette Becker, « La Nuit mystérieuse de la chair », *op. cit.*, p. 141.

¹⁰² Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie*, t. 1, *op. cit.*, p. 332.

¹⁰³ Voir François Dagognet, *Face, surface, interface*, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1982, p. 172.

aussi récurrentes), se dédouble, agit malgré lui (autre expression récurrente), tombe dans un "gouffre noir" (autre image récurrente)¹⁰⁴.

La résurgence du souvenir est vécue comme un phénomène de dépossession, car elle agit à l'insu du personnage. Le sacrifice de la volonté et la division du sujet sont souvent la conséquence d'une pathologie. Par exemple, lorsqu'elle avoue finalement son amour à l'abbé Faujas, Marthe Mouret est, écrit Zola, inconsciente : « Puis, emportée, perdant conscience, se faisant familière : "Écoutez, Ovide, murmura-t-elle, je vous aime, et vous le savez, n'est-ce pas"¹⁰⁵ ? » Métaphorisé par le romancier comme une expulsion soudaine et incontrôlable ou comme une force inéluctable et aliénante, l'aveu est une pulsion primitive qui gomme, pour un temps, la raison de l'énonciateur. Ce déterminisme énonciatif oblige les personnages à actualiser une parole qu'ils redoutent et suggère une fracture du sujet de l'énonciation. Chez Zola, l'expression du vrai n'est donc pas dépendante de la volonté, elle n'est pas obligatoirement un acte de langage par lequel l'individu assume une accusation, elle n'émerge pas nécessairement d'un moi responsable de ses conduites : en cela elle apparaît sous la forme d'une impulsion subite et d'une aliénation mentale intermittente.

Les Paroles folles de Madeleine Féral

Dans sa souveraineté, la folie chez Zola engendre une posture d'énonciation qui déverrouille une vérité intime, un souvenir obsédant ou encore un désir interdit. Elle est, dans l'univers romanesque, productrice de discours qu'elle énonce de façon distorsionnée et hallucinée, mais toujours l'aliéné dit quelque chose et met en question le sens, le savoir, le récit et le langage. Dans la préface de son premier recueil critique, *Mes Haines*, le romancier, avec la verve polémique qu'on lui connaît, suggère d'ailleurs d'écouter avec plus d'attention les fous :

¹⁰⁴ Colette Becker, « La Nuit mystérieuse de la chair », *op. cit.*, p. 135.

¹⁰⁵ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1176.

Qu'on nous donne des fous, nous en ferons quelque chose; les fous pensent; ils ont chacun quelque idée trop tendue qui a brisé le ressort de leur intelligence; ce sont là des malades de l'esprit et du cœur, de pauvres âmes toutes pleines de vie et de force. Je veux les écouter, car j'espère toujours que dans le chaos de leurs pensées va luire une vérité suprême¹⁰⁶.

Depuis les travaux de Pinel et d'Esquirol, la parole de l'aliéné est prise en compte dans le diagnostic et la thérapeutique de la folie. En effet, le langage du fou, au même titre que son corps, ses regards, ses gestes et son attitude, acquiert graduellement le statut de signes. Il sert désormais de moyen d'enquête et parfois même de cure, lorsque l'aliéniste parvient à établir un espace de communication productif par l'application du traitement moral :

Rien n'est plus propre, écrit Maximien Parchappe, à caractériser l'illusion du sentiment et à la distinguer des autres perturbations psychiques, notamment l'illusion des sens et des hallucinations, que le compte rendu par les possédés et les inspirés eux-mêmes de ce qu'ils ont éprouvé au moment où se produisaient pour eux les conditions et le fait de l'illusion¹⁰⁷.

En effet, les paroles de l'aliéné, par leur contenu et leur forme, sont symptomatiques de la maladie : les tournures, les digressions, les incohérences sont constitutives de la folie elle-même. Elles se calquent sur la pathologique parce qu'elles en actualisent et miment les désordres. Elles offrent aussi un exposé détaillé de l'imagination exaltée et une description précise des sensations perturbées : elles sont dès lors un discours sur l'aliénation et ses symptômes. La prise en compte du langage de l'aliéné, comme indice précieux dans la reconstitution symptomatologique, transforme la conception de la vésanie. La grande innovation de Pinel et d'Esquirol au début du siècle est d'avoir ébranlé les distinctions fondamentales entre déraison et conscience¹⁰⁸. Car s'il est désormais possible de parler à l'insensé, c'est que celui-ci retrouve, par intermittence, un semblant de lucidité, à savoir qu'il n'est plus « alién[é] que dans

¹⁰⁶ Mes Haines, OC, t. X, p. 24.

¹⁰⁷ Jean-Baptiste Maximien Parchappe du Vinay, « Symptomatologie de la folie », *Annales médico-psychologiques*, 2^e série, n° III, 1851, p. 286.

¹⁰⁸ Voir à ce sujet Gladys Swain, « De l'idée morale de la folie au traitement moral », *Dialogue avec l'insensé*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 85-109.

[ses] souvenirs¹⁰⁹ ». C'est, comme le suggère Juan Rigoli, « grâce au secours de la mémoire, que le discours des aliénés tel que les aliénistes le conçoivent, peut occuper *simultanément* l'espace de la folie et celui de la raison¹¹⁰ ». Ainsi, les spécialistes des maladies mentales accordent au langage fou un caractère véridique : la parole devient un instrument thérapeutique (elle a la capacité de guérir¹¹¹), et elle a une valeur indicielle et une portée séméiologique qui concourent à signaler la nature de la folie.

Reprenant à sa manière la conception des aliénistes d'une vérité du langage aliéné et d'une impulsivité de la parole, Zola associe, dans *Madeleine Féral*, l'aveu à un état momentané de folie qu'il décrit en termes de somnambulisme et de délire¹¹². Publié en 1868, ce roman expose, sous de nombreuses formes, la division du moi et la défaite de la volonté qui accompagnent les aveux de Madeleine Féral. La vérité honteuse de la jeune femme, à savoir le premier contact charnel avec Jacques, est un lourd fardeau à porter. Constamment ajourné, l'aveu est senti comme une menace : la survivance du passé fait trembler le présent et annihile tout espoir dans le futur. Le drame de Madeleine est dès lors moins lié à la faute qu'à son dévoilement, car ce n'est pas tant l'acte sexuel qui pose problème – puisque « le lendemain, elle se réveilla dans les bras du jeune homme. [...] Elle n'éprouvait aucun regret. Elle s'étonnait seulement¹¹³ » –, que son énonciation. Parler ou se taire, tel est le dilemme de Madeleine, comme celui de Phèdre. Brisée par une quête d'absolution qui, pour s'actualiser, doit passer par l'extériorisation du secret, et, en même temps, mue par une volonté d'oublier et d'effacer la faute, elle problématise, après Claude dans ses confessions, la question de l'aveu : « Puis elle se demanda s'il ne vaudrait pas mieux tout dire à son amant, lui confier son passé, s'en faire absoudre. [...] Comment

¹⁰⁹ François Leuret, *Fragments psychologiques sur la folie*, op. cit., p. 281-282.

¹¹⁰ Juan Rigoli, *Lire le délire*, op. cit., p. 383.

¹¹¹ Comme l'explique également Michel Foucault, « le seul fait de dire quelque chose qui soit la vérité a en lui-même une fonction; un aveu, même sous la contrainte, est plus opératoire dans la thérapeutique qu'une idée juste ou avec perception exacte, si elle reste silencieuse. » (*Le Pouvoir psychiatrique*, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 2003, p. 158.)

¹¹² « Elle avait marché dans la pièce d'un pas de somnambule, les yeux grands ouverts, les lèvres pincées, examinant chaque chose avec une minutie de folle [...]. » (*Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 828.)

¹¹³ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 713.

oserait-elle avouer à Guillaume qu'elle était une ancienne maîtresse de son camarade, de son frère¹¹⁴? » Si la parole est à ce point fondamentale dans la trame romanesque et qu'elle est la cause des tourments et rebondissements du texte, c'est qu'à l'origine ce roman était une pièce de théâtre. En effet, *Madeleine Féral* est tiré d'un drame en trois actes, intitulé *Madeleine*, écrit en 1865, que Zola a tenté de faire jouer en vain à Paris en 1866¹¹⁵. Elle sera finalement présentée au Théâtre Libre le 2 mai 1889. Elle contient le même enchaînement narratif que le roman : Madeleine a connu un autre homme, Jacques, avant d'épouser Francis (qui deviendra Guillaume dans le roman), et elle découvre que son premier amant est le meilleur ami de son mari. Lorsque Jacques revient du royaume des morts, Madeleine n'a d'autre choix que d'avouer son passé à Francis :

Écoute, tu m'as priée de ne jamais parler du passé. J'ai gardé le silence et j'ai presque oublié. Mais voilà que le passé vient me trouver et me menacer, moi qui vis tranquille ici. Je ne puis pourtant pas me taire. Il faut que je te parle de cela, pour que tu empêches Jacques de me voir. Je l'ai connu... Comprends-tu¹¹⁶?

La pièce de théâtre est moins étoffée que le roman, car Zola n'y a pas intégré tout le drame de chair et la théorie de l'imprégnation qui se lient, dans le récit de 1868, à l'énonciation de la faute. C'est certainement parce que la science du corps, véhiculé par le narrateur, est de nature descriptive. L'aveu, par contre, relève, à la base, du dialogue. Ainsi, scandé par une série d'aveux, le roman est contaminé par sa genèse théâtrale.

En effet, la trame narrative de *Madeleine Féral* évolue à coups d'aveux cruels. Il y en aura quatre, tous liés à la réapparition de Jacques, le premier amant, qui dénoue la parole. Non seulement ce roman de jeunesse joue sur la nomination de l'écart sexuel dont la plus simple expression est : « J'ai connu Jacques à Paris », mais sur la mise en mots circonstanciée et exhaustive du passé qui n'est pas sans rappeler

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 737.

¹¹⁵ Voir Paul Alexis, *Zola. Notes d'un ami*, Maisonneuve et Larose, coll. « Parole d'ami », 2001 [1882], p. 76-77.

¹¹⁶ *Madeleine*, drame en trois actes, *OC*, t. XV, p. 90.

la forme de la confession religieuse. Les révélations de la jeune femme s'effectuent, à l'instar de la pratique pénitentielle, selon un procédé de succession aggravante dans l'inventaire des péchés. Peu à peu, elle détaille les circonstances entourant sa conduite : où, quand, comment, avec qui, pourquoi s'est commis l'acte délictueux ? Ainsi, tout son drame se déploie sur le plan du langage, car la faute ne devient réellement dramatique que lorsqu'elle est nommée. Quatre aveux, disions-nous, divisent le récit, et augmentent son intensité tragique : le premier, qui a lieu juste avant sa première nuit d'amour avec Guillaume, porte sur le fait de « commettre une seconde faute¹¹⁷ » ; le deuxième, prononcé cinq ans plus tard, dévoile le nom de l'amant premier ; le troisième, émergeant d'un moment de délire et d'hallucinations, précise la nature de la relation passée ; et le dernier, exécuté tout juste avant le suicide, révèle l'acte délictueux commis le matin même par les deux anciens amants. Chaque aveu rapproche les personnages d'un état irréversible de folie qui brise non seulement les liens familiaux, mais tout rapport à la réalité. Parler, c'est, pour Madeleine, ramener les souvenirs à la surface du corps et du langage et c'est délier une parole folle et vraie.

Lorsqu'elle se retrouve, bien malgré elle, dans la chambre du *Grand-Cerf* où elle a succombé à Jacques, Madeleine devient « réellement folle¹¹⁸ » et raconte à Guillaume, d'une voix fiévreuse et cruelle, les intimes détails sexuels de sa liaison antérieure. Sa confession s'accomplit sur le mode de l'hallucinoire. En effet, « elle parlait avec l'accent saccadé d'un moribond qui a le délire¹¹⁹ ». Prisonnière d'une « étrange hallucination qui lui faisait revivre les jours d'autrefois¹²⁰ », elle est surtout prise au piège de son passé. Non seulement, « elle revit » son histoire, au sens de la revivre et de la revoir, mais elle le fait vivre à Guillaume qui reçoit de plein fouet cette parole imagée : « les pensées, les spectacles que sa femme étalait, lui causaient

¹¹⁷ *Madeleine Férat, OC*, t. I, p. 701.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 842.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 872.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 845.

une angoisse insupportable¹²¹. » Il y a bel et bien quelque chose de visible dans l'énonciation hallucinée, comme une sorte de mise en image de la pensée. Spectaculaire, l'aveu en folie exhibe les coulisses du désir : il offre « la réalité vivante d'un épisode¹²² » révolu. De plus, il assure à l'écrivain de remplir son mandat scientifique tout en ajoutant une dimension pathétique et dramatique à son intrigue. Zola manifeste, dès ses romans de jeunesse, sa proximité avec les discours médicaux sur l'hallucination, qui est en relation avec une *épistémè* esquirolienne faisant du souvenir le point de départ du délire : « Les rêves, comme les hallucinations, reproduisent toujours des sensations, des idées anciennes¹²³. » La vision délirante permet, d'un point de vue narratif, d'unir en un même lieu le mort et le vivant, le visible et l'invisible, le passé et le présent. Le caractère sensoriel et le phénomène mémoriel qui génèrent l'hallucination vont aussi de pair, dans le récit zolien, avec le mécanisme de l'aveu malgré soi. En effet, les réminiscences et les sensations ont la potentialité de se transformer en images (hallucinations visuelles) et en paroles automatiques (aveux). C'est pourquoi Madeleine aspire à « perdre la mémoire » pour éteindre le chaos de la pensée et empêcher la poussée intempestive du secret :

Je voudrais ne plus penser, être morte, ou vivre encore et être folle...
Oh! perdre la mémoire, exister comme une chose, ne plus écouter dans mon cerveau le bruit affreux des souvenirs!... Cela échappe à ma volonté; mes pensées me tenaillent sans relâche, elles coulent en moi avec le sang de mes veines, et je les entends qui battent au bout de chacun de mes doigts...
Pardonne-moi, Guillaume, je ne puis me taire¹²⁴.

L'hallucination fait alors surgir une anamnèse non maîtrisée et dévoile les tourments du personnage par le biais de l'aveu. C'est par ce que Jean-Louis Cabanès appelle « l'intériorité hallucinée¹²⁵ » que se révèle l'interaction entre la mémoire et la

¹²¹ *Ibid.*, p. 843.

¹²² *Ibid.*, p. 845.

¹²³ Étienne Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, t. I, J.-B. Baillière, 1838, p. 96.

¹²⁴ *Madeleine Féral, OC*, t. I, p. 842.

¹²⁵ Jean-Louis Cabanès, « L'Intériorité hallucinée dans le roman français de la deuxième moitié du siècle : de la clinique à l'esthétique », article inédit.

sensation : la vision morbide permettant de donner forme au désir et au souvenir refoulés.

Le romancier décrit l'aveu comme la conséquence directe de la « crise de chair et d'esprit » dont souffre Madeleine :

[C]ette crise était allée en croissant; maintenant elle l'exaltait, la poussait à une singulière hallucination. La jeune femme, oubliant la présence de son mari, *emplit du passé*, se croyait revenue aux jours d'autrefois; une fièvre chaude détraquait son être calme d'ordinaire; elle recevait des moindres objets qui l'entouraient, une sensation aiguë, intolérable, qui l'énervait au point *de lui arracher en paroles et en cris chacune de ses impressions*. Elle revivait les heures vécues avec Jacques dans ce lieu, et, ainsi qu'elle le disait, *elle les revivait tout haut, malgré elle*, comme si elle se fût trouvée seule¹²⁶.

L'hallucination chez Zola est une reconstitution involontaire du passé. L'halluciné revit et éprouve des émotions et des sensations anciennes : il retrouve dans sa mémoire, comme Pierre Froment dans *Lourdes*, « des choses qu'il ne savait pas y être, par ce phénomène singulier qui fait parfois que des paroles, à peine écoutées, mal entendues, emmagasinées comme malgré soi, se réveillent, éclatent, s'imposent, après de longs oublis¹²⁷. » Par le biais d'images obsédantes et de paroles retentissantes, l'hallucination recompose, en quelque sorte, le passé, l'oublié, le banni. Baillarger le confirme, lui pour qui la cause principale de l'hallucination est « l'exercice involontaire de la mémoire et de l'imagination¹²⁸ ». Or, d'un point de vue narratif, comment rendre compte de cette vie indépendante de la mémoire et de ce travail automatique de l'imagination ? Si, dans le récit de cas médical, la narration de l'hallucination passe, comme le note Juan Rigoli, par une « double énonciation » et une « collaboration narrative »¹²⁹ qui entremêlent la voix de la science et celle de la folie, dans la fiction naturaliste, elle se raconte via le sensible et l'aveu. L'expérience de l'aliénation mentale prend, dans ces conditions, la trajectoire de la remémoration. L'hallucination s'expose par des formulations mnémoniques qui mettent en place le

¹²⁶ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 842. Nous soulignons.

¹²⁷ *Lourdes*, OC, t. VII, p. 275.

¹²⁸ Jules Baillarger, *Recherches sur les maladies mentales*, t. I, G. Masson, 1890, p. 490.

¹²⁹ Jules Rigoli, *Lire le délire*, op. cit., p. 383.

rythme de la rétrospection et de l'anamnèse et qui procèdent par accumulation de détails chronologiques : « Je me souviens que je me suis fâchée de ses rires [...]. Je me souviens, dit-elle en écartant un des petits rideaux de mousseline, cette fenêtre donne sur la cour. Oh! je reconnais tout [...]»¹³⁰. Et les nombreux déictiques soulignent également le défilé spasmodique et involontaire de la mémoire :

Ah! voilà le mur qui séparait les amants [...]. Voici la gravure [...]. Voilà le pigeonnier de briques rouges; le soir, je regardais avec Jacques rentrer les vols de pigeons [...]. Et voilà la porte jaune de l'écurie qui restait grande ouverte; nous entendions souffler les chevaux [...]»¹³¹.

Dans *Madeleine Féral*, les stimuli sensoriels insolites provenant de la chambre à coucher, empreinte de traces qui célèbrent les amours anciens, activent un processus mémoriel qui se traduit par une mise en mots automatiques. L'hallucination correspond à la résurgence du passé caché et la révélation du non-dit est aussi, chez Zola, produite par l'influence du milieu. Ainsi, Séverine, dans *La Bête humaine*, quelques instants avant sa confession à Jacques, fixe une tache rouge qui déclenche simultanément la perception pathologique, le souvenir et la parole : « La tache ronde, au plafond, s'élargissait, semblait s'étendre comme une tache de sang. Ses yeux s'hallucinaient à la regarder, les choses autour du lit reprenaient des voix, contaient l'histoire tout haut¹³². » Notons que l'aveu de Séverine, tout comme celui de Madeleine, a lieu à l'endroit même où débute son récit : « Imagine-toi, c'était ici, dans cette chambre, en février dernier [...]»¹³³. C'est pourquoi l'alcôve est dotée d'une voix et possède la capacité métaphorique de raconter une histoire. L'éclaboussure rougeâtre que voit Séverine, par effet d'associations et de comparaisons, se transforme en une tache de sang entraînant la remémoration orale du crime. De même, Madeleine, en fuite avec Guillaume, retrouve dans la chambre à coucher qu'elle a jadis partagée avec Jacques des vestiges du passé qui ont gardé l'empreinte de sa présence. Parce que gravée dans le bois de la table, l'inscription

¹³⁰ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 843.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1194.

¹³³ *Ibid.*, p. 1196.

« J'aime Jacques » est le parangon de la marque indélébile : elle révèle « l'antériorité d'un autre amour, d'une possession première dont l'amant d'aujourd'hui sera toujours exclu¹³⁴. » Les signes et indices du passé, conservés par l'alcôve, déclenchent simultanément le délire et la parole. Dès lors, l'aveu reconstitue avec précision l'histoire ancienne qui se tapit dans un lit déjà utilisé, dans un crochet de porte (« tous deux souffrirent de cet aveu involontaire : la jeune femme connaissait le crochet, elle avait déjà dormi dans cette chambre¹³⁵ »), dans des tableaux qui ornent les murs d'une chambre de passage (les amours de Pyrame et de Thisbé, le portrait de Camille dans la chambre des Raquin), etc. Parce qu'elle fait remonter, d'un seul coup brusque, les souvenirs à la surface, la trace appelle un récit. Madeleine en effet projette au-dehors d'elle-même, dans une logorrhée intarissable et lapidaire, les images intérieures qui ébranlent son âme. La mise en mots des pensées qui surgissent pêle-mêle dans sa tête reflète le choc de l'expérience mémorielle et aliénée.

Le passé est revécu « tout haut, malgré elle », car une force inéluctable, aliénante et impulsive la pousse à avouer. La parole devient automatique. D'ailleurs, Zola n'hésite pas à qualifier la pensée de la jeune femme comme épileptique et convulsive, utilisant de manière originale une métaphore hystérique : « Sa tête s'égarait; elle ne pensait plus que par sauts brusques¹³⁶. » Les soubresauts de l'esprit exposent clairement l'oscillation entre périodes de conscience et de déraison. Notons, en outre, que la convulsion et l'épilepsie, dans le discours psychiatrique de la deuxième moitié du siècle, servent de modèles explicatifs à l'expulsion des instincts. Elles sont la voie privilégiée de l'impulsif : « la convulsion en tant que libération automatique et violente des mécanismes fondamentaux et instinctifs de l'organisme humain [devient] le prototype de la folie¹³⁷. » Le vacillement de la pensée a une répercussion sur l'énonciation qui restitue simultanément les souvenirs. Le *fatum* est

¹³⁴ Jean Borie, *Zola et les mythes ou De la nausée au salut*, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 2003, p. 275.

¹³⁵ *Madeline Féral*, OC, t. I, p. 702.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 841.

¹³⁷ Michel Foucault, *Les Anormaux*, op. cit., p. 208. La convulsion « va apparaître maintenant comme étant la libération involontaire des automatismes. » (*Ibid.*, p. 208.)

bel et bien aussi de l'ordre du langage. La trajectoire allant de la sensation à la remémoration aboutit à l'hallucination et à la poussée impulsive d'aveux. Redevenue lucide, Madeleine comprend que sa révélation fatale n'a pu avoir lieu que dans un moment de folie : « Je ne sais pas pourquoi je t'ai conté tout cela. J'étais folle... », dit-elle à Guillaume¹³⁸. La pratique confessionnelle, suivie par un aveu de reconnaissance de l'état aliéné, n'a pas ici une valeur thérapeutique et n'est pas le signe d'une guérison morale. Madeleine se croit toujours « coupable et à jamais condamnée¹³⁹ » et terminera sa vie dans une folie suicidaire. Zola entremêle au registre pénitentiel de la confession religieuse, visant à dire la faute pour l'effacer, celui psychiatrique de l'aveu de la folie, qui, non seulement, confirme l'expérience pathologique, mais explique l'état mental dérangé qui seul peut justifier la logomanie de la jeune femme.

La parole issue d'une bouffée délirante traduit les idées dominantes du personnage et offre une projection du secret qui le domine. L'hallucination verbale opère une homologie entre la pensée et le dit. Dans *Pot-Bouille*, par exemple, Berthe avoue, malgré elle, ses intimes désirs à sa sœur : « Alors, Berthe se confessa, d'abord en cherchant les mots, puis en lâchant tout, parlant d'Octave, parlant d'Auguste. [...] Berthe, dans cette demi-hallucination, oubliait sa sœur, en arrivant à *penser tout haut*, soulageant son cœur et sa chair des confidences les plus délicates¹⁴⁰. » Voix de la chair (entendons du sexuel) et du cœur (entendons des sentiments), l'aveu reproduit les agitations de l'âme et les impressions affectives : il apparaît aussi comme la conséquence directe de l'état hallucinatoire. De même, l'aveu de Madeleine opère un raccord de la pensée au langage, qui est dès lors une conjonction de la vie intérieure et du monde des mots : « Il lui semblait qu'elle sortait d'un cauchemar pendant lequel elle aurait *raconté tout haut* les spectacles affreux dont s'emplissait son cerveau détraqué. Et elle s'étonnait, elle s'accusait des paroles qui venaient de lui

¹³⁸ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 845. Aussi, « c'était elle qui avait fatalement tout avoué, sans que Guillaume lui eût demandé sa confession. » (*Ibid.*)

¹³⁹ *Ibid.*, p. 849.

¹⁴⁰ *Pot-Bouille*, Pl., t. III, p. 320. Nous soulignons.

échapper¹⁴¹. » « Penser tout haut » devient chez Zola à la fois une variante pathologique du monologue intérieur et de la confession. L'oralité des pensées constitue pour l'écrivain une autre manière d'exprimer spontanément les sentiments intimes des personnages. L'explosion des images internes catalysée par un choc sensitif provoque une mise à nu de la conscience par une parole involontaire. En outre, si elles relèvent du cliché de la langue pour indiquer un mécanisme du dévoilement, les expressions « lâcher tout » et « soulager son cœur et sa chair »¹⁴² se fondent aussi sur un phénomène morbide de la déraison et de l'abolition de la volonté. Le paradigme du relâchement dans lequel le secret évolue s'arrime effectivement à celui de l'automatisme, dans lequel l'intelligence et l'intentionnalité, sous l'effet de l'emprise des impressions et sensations, sont suspendues. Dans ces conditions, le « soulagement » généré par l'aveu va toujours de pair avec un état momentané d'oubli de soi, qui signale une résorption du vouloir. Ainsi, dans *Pot-Bouille*, Madame Josserand dénoue, au retour d'une sortie infructueuse visant à trouver des maris à ses filles, les mille et une souffrances de sa vie : « Quand leur mère se soulageait ainsi, lâchant tout, oubliant le rigorisme de belle éducation où elle les tenait, il était convenu qu'elles devenaient sourdes¹⁴³. » Littéralement, il s'agit d'une averse de mots; la scène ayant lieu lors d'un orage. Le passage du monologue intérieur (« Non, décidément, elle en avait assez, de trimballer ses demoiselles aux quatre bouts de Paris [...] »¹⁴⁴) à la parole extérieure (« Et ça fait des mariages! dit-elle tout haut, en revenant à madame Dambreville, parlant seule pour se soulager, sans même s'adresser à ses filles [...] »¹⁴⁵) souligne une nécessité du dire, une impulsion de l'exclamation. De la même manière, Deneulin, dans *Germinal*, réfléchissant à voix haute sur les suites de la grève des mineurs, confesse, sans le savoir, des informations privilégiées à M. Hennebeau :

¹⁴¹ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 845. Nous soulignons.

¹⁴² Valérie « soulagea son ancienne rancune contre Berthe, d'abord par des allusions [...] elle vida son cœur. » (*Pot-Bouille*, Pl., t. III, p. 314.)

¹⁴³ *Ibid.*, p. 22-23.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁵ *Ibid.*

– Sans doute, vous avez les reins solides, vous pouvez attendre, se mit à penser tout haut Deneulin. Mais moi, j'y resterai, si la grève gagne Vandame. J'ai eu beau réinstaller Jean-Bart à neuf, je ne puis m'en tirer, avec cette fosse unique, que par une production incessante... Ah! je ne me vois pas à la noce, je vous assure!

Cette confession involontaire parut frapper M. Hennebeau¹⁴⁶.

À la fin du XIX^e siècle, le psychologue Victor Egger décrit justement les diverses étapes marquant la transition de la voix intérieure à la parole extérieure. L'âme soumise à de fortes émotions doit, selon Egger, « s'exprimer par un phénomène qui lui soit égal en intensité; alors la parole intérieure ne suffit plus; l'âme a besoin de sensations fortes, de bruit et de mouvement¹⁴⁷ ». De l'agitation affective jaillit une parole proférée, souvent, sans que l'individu en ait conscience :

[L]'âme envahie par un sentiment violent ou par une conception vive de l'imagination n'a plus de conscience pour le milieu qui l'entoure; elle l'oublie, elle l'ignore momentanément, et, avec lui, les convenances, la réserve, les habitudes sociales qu'il impose¹⁴⁸.

Dominé par les sensations, le sujet est comme un possédé ou une extatique : il est « tout à son rêve ou à sa passion » qui est « par là même maître absolu du corps comme de l'âme¹⁴⁹ ». La mention de la « demi-hallucination » de Berthe montre bien la dépossession. La parole se déverse dans un flux spontané qui libère les intimes pensées et secrets. Signe d'une expressivité incontrôlée et soudaine, l'activité de « penser tout haut » appartient pour Zola à un paradigme de la décontenance, de l'emportement, de la passion. Comme l'explique Jean-Louis Chrétien,

l'agitation de la pensée se décharge en exclamation. L'argument est souvent utilisé [...] pour défendre le caractère verbal de la pensée, et aussi pour affirmer le caractère naturel du monologue proféré, qui n'est que la suite d'une

¹⁴⁶ *Germinal*, Pl., t. III, p. 1315.

¹⁴⁷ Victor Egger, *La Parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*, BiblioBazaar, 2008 [1881], p. 166. Notons que Victor Egger s'inscrit dans la tradition philosophique spiritualiste française et qu'il rejette la psychologie matérialiste, expérimentale et objectiviste, ce qui explique pourquoi il parle plus facilement de l'« âme » que de l'« esprit ». À ce sujet, voir l'article de Gabriel Bergounioux, « La Pathologie du langage entre les lettres et la médecine (1880-1900) », dans *Communications*, n° 54, 1992, p. 229-239.

¹⁴⁸ Victor Egger, *La Parole intérieure*, op. cit., p. 166.

¹⁴⁹ *Ibid.*

parole intérieure, contre ceux qui le tiennent pour une anomalie discrètement pathologique¹⁵⁰.

Or, il semble que, dans l'œuvre zolienne, le passage de la pensée à la parole soit souvent de l'ordre d'un état pathologique dans lequel le personnage est hors de lui-même. La prévalence chez Zola pour le « tout-dire » entraîne le nécessaire basculement du for intérieur vers la parole proférée, plus particulièrement lorsqu'il s'agit d'un secret perturbant.

La verbalisation des pensées montre que le personnage se trouve pris au piège d'une nécessité de dire dans une boulimie de mots tout ce qui lui passe par l'esprit. Cette parole surexcitée n'est effectivement pas sans rappeler certains aspects du discours du fou. Comme l'explique Esquirol, une des caractéristiques du langage des aliénés est la rapidité de leur élocution : « De même que [l]es pensées [de l'insensé] se présentent en foule, se pressent, se poussent pêle-mêle à son esprit, de même les mots, les phrases s'échappent de ses lèvres sans liaison et avec une volubilité extrême¹⁵¹. » La loquacité luxuriante et la vivacité de l'énonciation suggèrent une « spontanéité révélatrice¹⁵² », une levée des interdits, une absence de censure. Cependant, nous avons vu que les paroles folles ne sont pas particulièrement, chez Zola, confuses ni incohérentes, car elles sont régies par une chronologie, correspondant à celle de l'anamnèse, qui scelle la confession dans une forme narrative. C'est qu'en général la folie dans le roman naturaliste n'est pas un espace de la distorsion du langage. Le fou zolien, parce qu'il est toujours momentanément déraisonnable, ne se définit pas par son inaptitude à maîtriser un langage intelligible et structuré. Si l'aveu et la parole aliénée partagent des caractéristiques avec l'impulsivité, l'automatisme, l'hallucinatoire, ils relèvent, toutefois, dans le cadre de la fiction, d'un récit cohérent. L'énonciation exaltée délivrant des aveux n'est certes pas mesurée ni contrôlée, elle prend bien sa source dans une grande émotivité qui se

¹⁵⁰ Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman, I. La Conscience au grand jour*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2009, p. 53.

¹⁵¹ Étienne Esquirol, article « Manie », *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XXX, 1818, p. 449.

¹⁵² Juan Rigoli, *Lire le délire*, op. cit., p. 96.

traduit par des hallucinations, délires et visions, mais elle libère une narration logique et ordonnée¹⁵³. Après le moment trouble, le personnage retrouve un aspect raisonnant et raisonnable : son langage, parce qu'il restitue avec précision le désordre intérieur qui l'anime, n'est pas à contresens. Le témoignage de Séverine, par exemple, véhicule l'expérience du crime avec une rhétorique de la franchise et de l'honnêteté. « Tu vois, je suis franche, puisque je t'avoue les choses, lorsque rien, n'est-ce pas? ne m'oblige à te les dire¹⁵⁴. » Recherchant les détails intimes entourant le meurtre, Jacques relance le récit de Séverine à coups de questions. L'alternance des questions et des réponses reproduit le mécanisme de l'aveu judiciaire ou de la confession religieuse. S'il y a raté du langage, lors des crises de folie, ce n'est que sous l'aspect d'un contrôle du dire qui échappe à l'énonciateur et d'une loquacité de la parole.

La folie, chez Zola, met, en effet, en scène une parole intarissable. Ainsi, dans *Madeleine Féral*, le romancier décrit ce passage de l'étouffement occasionné par le passé secret à l'aveu figuré par un « flot furieux¹⁵⁵ » de mots. Dans *Thérèse Raquin*, l'écrivain note, à propos de Thérèse, qu'il « s'amassait en elle des orages, des fluides puissants qui devaient éclater plus tard en véritables tempêtes¹⁵⁶. » En ce sens, l'aveu métaphorise quelque chose qui est de l'ordre de la pulsion, et Zola n'échappe pas à la

¹⁵³ Par exemple, le délire de Coupeau dans *L'Assommoir*, s'il peut sembler de prime abord désordonné, est pourtant entièrement décrypté par le biais de l'interprétation de Gervaise, qui lui restitue une cohérence. Témoin des scènes d'hallucination, elle propose une traduction logique du délire à laquelle les médecins n'ont visiblement pas accès : « Coupeau était fou furieux, un échappé de Charenton! Il se démenait au milieu de la cellule, envoyant les mains partout, sur lui, sur les murs, par terre, culbutant, tapant dans le vide; et il voulait ouvrir la fenêtre, et il se cachait, se défendait, appelait, répondait, tout seul pour faire ce sabbat, de l'air exaspéré d'un homme cauchemardé par une flopée de monde. Puis, Gervaise comprit qu'il s'imaginait être sur un toit, en train de poser des plaques de zinc. Il faisait le soufflet avec sa bouche, il remuait des fers dans le réchaud, se mettait à genoux, pour passer le pouce sur les bords du paillason, en croyant qu'il le soudait. Oui, son métier lui revenait, au moment de crever [...] » (Pl., t. II, p. 790.) Coupeau, par son discours délirant et par les tremblements incontrôlables de son corps, donne à voir et à entendre les scènes invisibles qui se déroulent sous son propre regard halluciné; il dévoile des souvenirs et communique sa folie. Si le discours argotique est désorganisé (pour le regard asilaire qui n'y comprend rien), il fait signe pour Gervaise qui y entend tous les « embêtements de sa vie. » (*Ibid.*, p. 792.)

¹⁵⁴ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1196.

¹⁵⁵ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 840.

¹⁵⁶ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 614.

conception commune du corps comme récipient et de la parole comme fluide¹⁵⁷. Philippe Hamon a brièvement mis en évidence l'utilisation métaphorique et thématique de la liquidité, des flux et des débâcles pour qualifier la parole en régime zolien. En effet, les expressions comme « torrent d'injures », « flux de paroles », « flots de paroles », « parole intarissable » reviennent avec cadence dans son œuvre¹⁵⁸. Si, pour Philippe Hamon, ces expressions dotent les personnages d'une « coloration davantage psychologique », elles soulignent surtout, à notre avis, une impulsivité verbale. La prosodie, métaphorisée ici par le biais du fluide, manifeste le rythme accéléré de l'énonciation et le passage de la voix intérieure, trop intensive, à une parole extérieure. En effet, le flux et le torrent insinuent une vitesse, une accélération et une abondance du dire qui suggèrent, d'une part, une excessivité parfois pathologique, d'autre part, un débordement des frontières du corps, un relâchement et une fuite de la pensée. Submergé par un flot incoercible de vocables, qui reproduit la surabondance des idées, le personnage est incapable de rendre en mots le mouvement de sa conscience. Comme l'explique Théodule Ribot, « le langage n'est pas assez rapide pour rendre la rapidité de la pensée; [et] en même temps [,] le pouvoir de diriger les idées devient de plus en plus faible¹⁵⁹ ». Le psychologue renvoie cet état d'exubérance irrationnelle à une forme d'affaiblissement de la volonté. Du côté de la médecine psychiatrique, les spécialistes n'hésitent pas à rendre compte de la parole aliénée par ces mêmes métaphores du flux et de la liquidité : Pinel évoque le « torrent de paroles¹⁶⁰ » souvent bizarres et incohérentes de l'aliéné, Broussais rappelle le « torrent d'idées disparates¹⁶¹ » qui se pressent dans

¹⁵⁷ « On trouve [...] une conception fort ancienne où le corps s'apparente à un récipient et la parole à un fluide. Garder le silence c'est alors garantir la clôture du corps, sa contenance verbale. » (Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, Payot/Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1994, p. 214.)

¹⁵⁸ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 91.

¹⁵⁹ Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 98-99.

¹⁶⁰ Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, seconde édition, entièrement refondue et très augmentée (1809), Les Empêcheurs de penser en rond/Seuil, 2005, p. 152.

¹⁶¹ F.-J.-V. Broussais, *De l'irritation et de la folie*, vol. 2., J.-B. Baillière, 1839, p. 454.

l'esprit dérangé, Baillarger parle d'un « débordement d'idées¹⁶² » et Guislain souligne l'« extrême loquacité » du fou qui se traduit par « un déluge de paroles »¹⁶³. Pour Scipion Pinel, le maniaque se caractérise par « un flux de paroles incohérentes et dépourvues de sens en apparence » qui reproduisent le « torrent impétueux d'idées qui se choquent, se croisent, s'interrompent continuellement » dans sa tête¹⁶⁴. « [L]'intarissable besoin de parler du malade¹⁶⁵ » est un symptôme important pour la médecine de l'esprit : en général, l'afflux de mots ininterrompu, qui renvoie à la parole automatique (en fait, pour Ribot, il s'agit directement d'un phénomène de réflexe psychique¹⁶⁶), signale une mauvaise coordination des réflexes, une incohérence de la pensée et un problème de configuration des idées. La surabondance des mots surgissant pêle-mêle de la bouche de l'aliéné est le signe d'une incapacité à dire. Or, Zola se met à distance d'une telle conception du langage en folie, car il considère – nous le verrons avec Madame Chanteau – que l'élocution logorrhéique n'épuise en rien le sens. Au contraire, le déferlement verbal, dans l'imaginaire zolien, annonce une homologie entre le dit et le pensé, qui entérine la vérité du discours. C'est ainsi que, dans « un flot de paroles », Madame Raquin « vida son âme, répéta tout haut ce qu'elle avait pensé durant la soirée; elle peignit, avec un naïf égoïsme, le tableau de ses derniers bonheurs, entre ses deux chers enfants¹⁶⁷ ». *Vider son âme*, c'est s'inscrire dans le vrai, c'est aussi dévoiler son intériorité dans une nécessité psychophysique qui agite l'aveu. Le processus est bien involontaire; mais il ne tarit pas la puissance signifiante du langage. La description d'une fluidité de la parole se prolonge, dans *La Joie de vivre*, en des images d'agonie : en effet, la logorrhée

¹⁶² Jules Baillarger, « Des hallucinations, des causes qui les produisent, et des maladies qui les caractérisent », *Mémoires de l'Académie royale de médecine*, t. 12, J.-B. Baillière, 1846, p. 452.

¹⁶³ Joseph Guislain, *Leçons orales sur les phrénopathies*, t. 1, Gand/Paris, E. Vanderhaeghen/J.-B. Baillière, 2^e édition, 1880, p. 156.

¹⁶⁴ Scipion Pinel, *Traité complet du régime sanitaire des aliénés, ou manuel des établissements qui leur sont consacrés*, Société encyclopédique des sciences médicales, Bruxelles, 1837, p. 203.

¹⁶⁵ Joseph Guislain, *Leçons orales sur les phrénopathies*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁶⁶ Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté*, *op. cit.*, p. 99. Ou encore : dans la « loquacité incessante », « la volonté est dominée par les réflexes ». (*Ibid.*, p. 100-101.)

¹⁶⁷ *Thérèse Raquin*, OC, t. 1, p. 600.

intarissable de la mère de Lazare qui arrache du silence la relation problématique qu'elle entretient avec sa nièce se greffe sur un délire agonique. Nous verrons comment la logomanie est chez Zola un espace discursif hautement révélateur de sentiments cachés.

L'Énonciation logorrhéique de Madame Chanteau

La Joie de vivre, douzième œuvre des *Rougon-Macquart*, publié en 1884, est un roman sur la douleur, physique (pensons aux nombreuses maladies qui ponctuent le récit : la goutte du père Chanteau, l'angine de Pauline, l'hydropisie de Madame Chanteau) et morale (celle surtout de Lazare hanté par la peur du néant). L'écrivain prend pour personnage principal le « type de l'homme moderne » paralysé par l'idée de la mort et « ravagé par cette obsession secrète qu'il cache comme son pudendum¹⁶⁸. » Or, un autre personnage est aussi flétri par des tourments secrets et par des obsessions pathologiques : en effet, Madame Chanteau, comme son fils, vit un « drame caché¹⁶⁹ » dont elle ne parle jamais, sauf à la toute fin de sa vie. Dans le déclin de la raison et dans la ruine du corps, elle règle ses comptes et avoue ses haines.

Dans la scène de l'agonie de la mère de Lazare, Zola établit un parallèle entre les symptômes de l'hydropisie (qui se caractérise, selon Larousse, par « l'exhalation morbide et l'accumulation d'un liquide d'apparence séreuse, épanché dans une ou plusieurs cavités naturelles, ou infiltré dans le tissu cellulaire, en l'absence de tout travail inflammatoire¹⁷⁰ ») et la confession involontaire. Dans un jeu d'analogies, l'agonie de l'hydropique métaphorise tout le processus de l'aveu allant de l'enserrement du secret à la révélation malgré soi. En effet, le sentiment physique d'étouffement que ressent Madame Chanteau, qui correspond à la symptomatologie

¹⁶⁸ Dossier préparatoire de *La Joie de vivre*, f° 178; *FRM*, t. IV, p. 984.

¹⁶⁹ À propos de Lazare, l'écrivain insiste sur « le drame caché, le drame abominable qui se passe en lui, parallèlement à l'histoire, et dont il ne parle jamais; son pessimisme en paroles n'en est que le bouillonnement au dehors. » (*Ibid.*, f° 218; *FRM*, t. IV, p. 1024.)

¹⁷⁰ Pierre Larousse, article « Hydropisie », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. IX, p. 488.

de l'œdème, est aussi une métaphore du secret suffocant qui cherche à s'évincer à tout prix : « la malade cassa les oreilles de la bonne de ses accusations furieuses contre la jeune fille. Elle ne pouvait plus se contenir. L'immobilité où elle était condamnée, les palpitations qui l'étouffaient au moindre mouvement, semblaient la jeter à une exaspération croissante¹⁷¹. » De même, l'impotence du corps renvoie à l'idée fixe et sclérosée, qui apparaît comme une paralysie des facultés intellectuelles. Et finalement, la dernière étape de la maladie prend la forme d'une fluxion de l'esprit : « l'intelligence paraissait se prendre, une idée fixe achevait la destruction de ce cerveau. C'était la phase dernière, l'être peu à peu mangé par une passion unique, tombé à la fureur¹⁷². » Les symptômes sont donc, pour Zola, un outil romanesque qui lui permet, d'une part, d'accentuer le pathétique des aveux liés à une pensée obsessive et, d'autre part, d'opérer une adéquation entre les signes cliniques et le processus de révélation. Madame Chanteau est littéralement en train de mourir étouffée parce que l'enflure, qui a pris sa source dans ses pieds, ne cesse de monter. Le récit fictionnel de la symptomatologie œdémateuse s'inscrit dans un paradigme de l'ascension, tout comme celui de la confession. Le boursoufflement des pieds et des jambes progresse vers le haut : « le froid de ses jambes semblait monter et lui glacer le cœur, de minute en minute¹⁷³ ». Zola fait correspondre aux symptômes physiques un ensemble de signes psychologiques : le cœur glacé métaphorisant les émotions de la malade.

Le romancier utilise l'hydropisie dans une perspective médico-métaphorique. De façon générale, comme le remarque Jean-Louis Cabanès, « la métaphore médicale, fragment d'un manuel, vient se greffer directement sur le texte littéraire, elle se perd dans le réseau thématique qui l'accueille, et qui la leste d'une fonction et d'un sens nouveaux¹⁷⁴. » Notons que l'hydropisie relève d'une « accumulation

¹⁷¹ *La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 954.

¹⁷² *Ibid.*, p. 966.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie*, t. I, *op. cit.*, p. 250.

morbide de sérosités dans quelques parties du corps¹⁷⁵ ». Dans la logique du récit, l'image clinique de l'accumulation permet surtout à l'écrivain d'opposer le corps tuméfié de Mme Chanteau, recelant un surplus de sérosités ou de liquides, au secrétaire vide qui protégeait précieusement les cent cinquante mille francs de Pauline. En effet, à la thésaurisation de haine et de rancune qui éclate dans le corps œdémateux correspond en double inversé la dissipation des avoirs de Pauline. Ici, la symptomatologie de l'épanchement séreux sert particulièrement bien Zola puisque l'écrivain utilise les causes de la maladie, qui est souvent due « à une irritation sécrétoire, à un trouble mécanique de la circulation et à l'altération du sang¹⁷⁶ », pour établir une analogie avec la dilapidation de l'héritage de Pauline. Car ce qui circule dans le roman, c'est essentiellement l'argent. Ainsi, plus le legs monétaire se dépense, plus Madame Chanteau engrange du ressentiment et plus elle se ballonne. Comme le confie Véronique à Pauline : « Je sais pourquoi elle enfle : sa méchanceté lui est tombée dans les genoux¹⁷⁷. » Ce corps-réservoir qui stocke de manière pathologique à la fois les fluides et les rancunes s'engorge et se détruit : Madame Chanteau meurt ironiquement d'avoir trop accumulé. Aux fluides, qui épaississent le corps et qui bloquent la circulation, répondent la débâcle, le flot, le mouvement de l'argent gaspillé et de la logorrhée de l'agonisante.

Refusant les soins de Pauline, Madame Chanteau en vient à concevoir l'idée fausse qu'elle est empoisonnée par la jeune fille. L'étouffement lui semble être la conséquence imaginaire d'une tentative feuilletonnesque de meurtre au vitriol. Lors des attaques verbales finales que la malade lance au visage de Pauline, dans un face-à-face inégal, Zola insiste sur l'accusation calomnieuse de la moribonde :

Son exécution et sa terreur de Pauline, peu à peu grandies depuis le jour où elle lui avait pris une première pièce de vingt francs, éclataient enfin dans le suprême détraquement de son mal, en un flot de paroles folles [...]. – Si tu crois que je ne le sens pas! Tu mets du cuivre et du vitriol dans tout... C'est ça qui m'étouffe. Je n'ai rien, je me serais levée ce matin, si tu n'avais pas fait fondre

¹⁷⁵ Pierre Larousse, article « Hydropisie », *op. cit.*, p. 488.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 957.

du vert-de-gris dans mon bouillon, hier soir... Oui, tu as assez de moi, tu voudrais m'enterrer. Mais je suis solide, c'est moi qui t'enterrerai¹⁷⁸.

Zola met l'accent sur l'analogie entre la circulation de l'argent et le « flot de paroles ». La répétition de l'idée de la fortune reproduit le mouvement de l'obsession. Madame Chanteau, empoisonnée d'un délire de persécution qui déforme ses pensées, projette sur Pauline ses propres conceptions outrancières. C'est bien elle qui, dans ses rêves éveillés, imagine des scénarii dans lesquels elle « supprim[e] la jeune fille¹⁷⁹ » : « La nuit, lorsqu'elle s'agitait dans un demi-sommeil plein de malaise, elle en venait à regretter que la mort ne les eût pas débarrassés de cette Pauline maudite¹⁸⁰. » Atteinte par une fièvre nerveuse qui lui détraque le cœur et l'esprit, Madame Chanteau souffre, métaphoriquement, d'une « rage de l'argent¹⁸¹ ». C'est l'idée fixe d'avoir été volé qui engendre la bouffée délirante, c'est « la dette financière et la dette morale qui aigrit Mme Chanteau au point que son ressentiment la conduit à la mort et à la folie¹⁸². » Or, cette obsession est fondée sur une projection (c'est elle qui a dévalisé les avoirs de Pauline et non pas l'inverse). S'agit-il ici d'une culpabilité inconsciente? Rien ne l'indique clairement. Toujours est-il que, durant son agonie, elle réitère toutes les confidences qu'elle avait faites à Louise lors de la maladie de Pauline : « Madame Chanteau ne se retenait plus. Oui, ils étaient les victimes de leur bon cœur. Est-ce qu'ils avaient eu besoin de quelqu'un pour vivre, avant l'arrivée de Pauline¹⁸³? » Le passage du discours indirect libre, qui est néanmoins articulé verbalement puisqu'elle ne se « retient » plus, au discours direct marque avec vigueur

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 967. Selon Maurice Le Blond, « l'agonie de Mme Chanteau dans *La Joie de vivre*, c'est celle de Mme François Zola. Toutes deux succombent des suites d'une maladie du cœur. [...] Sa femme Alexandrine soigna la malade avec un dévouement admirable, d'autant plus que l'agonisante avait pris sa belle-fille en horreur, lui faisant des scènes terribles, l'accusant de vouloir l'empoisonner à chaque médicament qu'on lui présentait. » (Cité par Dorothy E. Speirs et John A. Walker, *Émile Zola, Correspondances*, t. IV, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1983, p. 118-119, note 2.)

¹⁷⁹ *La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 953.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Jean-Louis Cabanès, « *La Joie de vivre* ou les créances de la charité », *Littératures*, n° 47, automne 2002, p. 132.

¹⁸³ *La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 928.

et insistance l'extériorisation des pensées déraisonnables. Le récit raconté devient le lieu d'une monstration de l'idée fixe. Toute la scène est ponctuée par l'absence de retenue, de censure et d'euphémisation. Le paradigme est bien celui du jaillissement, qui reproduit le flux de la pensée, de l'expulsion et du soulagement verbal. Ainsi, sa « rancune contre les cent cinquante mille francs dont son secrétaire gardait la fièvre¹⁸⁴ » éclate, son exécration contre Pauline et contre « tout l'argent qu'on lui devait¹⁸⁵ » ne se tempère plus. En fait, ce n'est pas le secrétaire qui souffre d'une « fièvre [...] de l'or¹⁸⁶ », c'est bel et bien Madame Chanteau. Comme le remarque avec justesse Jean-Louis Cabanès, l'argent devient, dans l'imaginaire délirant de Mme Chanteau, « une représentation, une image qui se transforme [...] en poison. Parce qu'elle "souffre de l'argent", la crainte d'être empoisonnée devient, dans le déroulement de son agonie, le succédané mélodramatique d'une fièvre romanesque de l'or¹⁸⁷. » Cette scène n'est pas sans rappeler celle de *La Bête humaine* où Misard empoisonne réellement, cette fois, sa femme afin de récupérer les mille francs qu'elle a hérités. Comme le note Zola, dans la nouvelle « Comment on meurt », « quand l'argent empoisonne la mort, il ne sort de la mort que de la colère¹⁸⁸. » C'est le cas de Madame Chanteau. Et lorsque l'écrivain écrit que « jusqu'au soir, Madame Chanteau se soulagea. Tout y passait, et le renvoi brutal de Louise, et l'argent surtout¹⁸⁹ », il joue sur les mots, car elle ne se délivre pas de sa douleur physique ni morale. Son soulagement n'a rien d'une dernière confession relatant, après un examen de conscience, les péchés et requérant un pardon. Au contraire, tout le discours de Madame Chanteau ne renvoie qu'à l'argent. À l'agonie, elle dresse ses comptes : littéralement, elle fait de la comptabilité.

Le corps qui emmagasine appelle le débordement. La mauvaise irrigation mobilise l'expulsion. Or, d'un point de vue médical, l'hydropisie devient mortifère

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Jean-Louis Cabanès, « *La Joie de vivre* ou les créances de la charité », *op. cit.*, p. 130.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ « Comment on meurt », *OC*, t. IX, p. 569.

¹⁸⁹ *La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 954.

lorsque le liquide accumulé dans l'organisme s'expulse en « un flux abondant¹⁹⁰ ». L'exsudation mortelle est clairement métaphorisée par Zola par le déluge de paroles intarissables de l'agonisante. Comme le formule, de façon imagée, Véronique, la bonne à tout dire et à tout entendre, « elle est là, depuis la matinée, à vomir sur votre compte un tas d'horreur¹⁹¹ » et « à cracher sur les autres¹⁹² ». La vomissure et le crachement sont à la fois des métaphores de la logorrhée et des symptômes de l'hydropisie. Les signes cliniques de l'œdème non seulement définissent l'expulsion verbale, par la mise en évidence d'une analogie entre certains gestes (cracher, vomir) et certains sentiments (la haine, la rancune), mais contaminent la manière dont la parole de la moribonde est prononcée : « Ses paroles s'embarrassaient de plus en plus, elle suffoquait, et ses lèvres devenaient si noires, qu'une catastrophe immédiate semblait à craindre¹⁹³. » Madame Chanteau, dont la bouche est pleine d'encre, a une agonie « bavarde¹⁹⁴ » imprégnée d'une esthétique de l'outrance, du débordement, de la cacophonie :

[E]lle parlait toute seule, d'une voix claire, en phrases rapides, sans lever la tête de l'oreiller. Ce n'était pas une causerie, elle ne s'adressait à personne, il semblait seulement que, dans le détraquement de la machine, son cerveau se hâtât de fonctionner comme une horloge qui se déroule, et que ce flot de petites paroles pressées fût les derniers tic-tac de son intelligence à bout de chaîne. [...] Comme ces coffrets que l'on vide des lettres jaunies d'autrefois, il semblait qu'elle se débarrassât la tête des souvenirs de sa jeunesse, avant d'expirer. Pauline, malgré son courage, en éprouvait un frisson, troublée devant cet inconnu, cette confession involontaire qui revenait à la surface, dans le travail même de la mort¹⁹⁵.

Les perturbations cérébrales engendrent une délivrance automatique de la mémoire : les paroles métaphorisées par Zola comme des tic-tacs d'horloge inscrivent le personnage dans un paradigme de l'automate. Le romancier insiste sur la configuration des paroles délirantes qui, « sans suite » et « coupées d'incidentes »,

¹⁹⁰ Pierre Larousse, article « Hydropisie », *op. cit.*, p. 488.

¹⁹¹ *La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 956.

¹⁹² *Ibid.*, p. 957.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 967.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 975.

¹⁹⁵ *Ibid.*

rappellent l'atrophie de la raison. Ainsi, Madame Chanteau, dans une « parole folle », raconte l'histoire de sa vie, qui est antérieure au récit zolien. Elle se vide de ses souvenirs, comme elle a dégarni le coffret contenant l'héritage de Pauline. C'est d'ailleurs ce qui revient avec constance dans son délire agonique : « Fermez le secrétaire. C'est dans le tiroir... La voilà qui monte. Oh! j'ai peur, je vous dis que je l'entends! Ne lui donnez pas la clef, laissez-moi partir, tout de suite, tout de suite¹⁹⁶... » La confession libère à la fois une anamnèse portant sur la jeunesse perdue et se focalise sur le meuble où se cachait l'argent de Pauline. Nous avons souligné, avec Georges Canguilhem, l'étymologie du mot « secret » qui signale la sécrétion et le secrétaire. Il semble que Zola joue lui aussi sur le sens du terme dans la mesure où le paradigme de l'aveu renvoie à la liquidité de la parole (« le flux de paroles intarissables de la mourante¹⁹⁷ ») et au secrétaire qui renferme non seulement la fortune familiale, mais l'écheveau de la réminiscence. Madame Chanteau est « comme ces coffrets que l'on vide » de ces secrets, le contenu du secrétaire n'existant plus que dans la virtualité de la mémoire et du délire. Il n'a de réalité que dans la sécrétion langagière. L'argent a bel et bien disparu, tout comme la jeunesse de Mme Chanteau. Mais ce qui s'est volatilisé, c'est surtout la dot de Pauline. La dissipation du patrimoine par celle qui incarne le substitut maternel met en péril l'accomplissement marital et la maternité de la jeune femme. Ce qui hante Madame Chanteau, c'est ultimement l'alliance avec son fils qu'elle refuse à Pauline à l'orée de la mort. Véronique, qui manifeste dans cette scène un surprenant don de l'analogie, associe d'ailleurs, non sans ironie, le secrétaire au corps de la jeune fille : « Quand il était dans son secrétaire, votre argent, elle faisait devant vous toutes sortes de salamalecs, comme si elle avait eu à garder le pucelage d'une fille; ce qui n'empêchait pas ses mains crochues d'y creuser de jolis trous¹⁹⁸... » La mère en

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 979.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 976.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 954-955.

prenant l'argent de la dot de la fille pour subvenir aux besoins de la maisonnée familiale dénature les rôles féminins de la famille.

Les idées meurtrières qu'elle entretient à l'égard de Pauline et la désapprobation de l'alliance matrimoniale ont, selon une logique culturelle et psychanalytique, pour conséquence de susciter dans le récit une fantasmagorie incestueuse : d'une part, avec Pauline par le biais de la défloration symbolique du coffret de sécurité, qui évoque la ceinture de chasteté, et, d'autre part, avec Lazare, puisque Zola souligne bien que la naissance des pulsions mortifères est concomitante d'un redoublement de « sa tendresse pour son fils¹⁹⁹ ». Ne refuse-t-elle pas dès lors de se faire remplacer par la jeune fille? Comme le rappelle Marie Scarpa, « accepter pour une mère de voir sa fille devenir pubère et nubile, c'est accepter de céder symboliquement sa place d'épouse fertile²⁰⁰. » Or, Madame Chanteau n'accepte pas de quitter cette position. Ne rêve-t-elle pas, dans son délire agonique, qu'elle « était encore Mlle de la Vignière », courant le cachet à Caen²⁰¹? Dans un dernier soubresaut illusoire, conforme à celui du retour d'âge, elle redevient une fille nubile et efface complètement tous les souvenirs qui la lient à sa famille et à sa condition de mère : « Tout son passé défilait, il ne lui venait pas un mot du présent, de son mari, de son fils, de sa nièce, de cette maison de Bonneville, où son ambition avait souffert dix années²⁰². » Retrouvant son passé, elle recommence sa vie au moment où celle-ci s'achève. Au seuil de la mort, elle reprend son nom de baptême²⁰³ et de jeune fille pour se dresser, dans une « lutte corps à corps²⁰⁴ » hallucinée, contre Pauline débordante du flux menstruel. D'ailleurs, Zola met l'accent sur sa sécheresse de femme ménopausée, puisque l'hydropisie est essentiellement due, nous l'avons

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 953.

²⁰⁰ Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du « Rêve » de Zola*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2009, p. 93.

²⁰¹ *La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 975.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Van Gennep explique que dans la région du Château-Chinon « juste avant la mort, on [...] appelle [l'agonisant] par son nom de baptême [...] ». » (*Le Folklore français. Du berceau à la tombe, cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1998, p. 572.)

²⁰⁴ *La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 979.

montré, à un ralentissement ou à la suspension de la circulation sanguine. Larousse explique qu'une des causes principales de cette maladie se trouve dans la suppression des règles²⁰⁵. Or, dans l'imaginaire savant et populaire du XIX^e siècle, la ménopause est le moment de tous les débordements, physiologiques et psychologiques, occasionnés par un excédent de sang contenu à l'intérieur de l'organisme. Dans *La Joie de vivre*, l'hydropisie et le retour d'âge sont réinvestis par le romancier dans un travail de *fictionnalisation* du document médical. S'ils signalent que la délétère circulation du sang correspond à la mauvaise distribution de l'or, ils servent surtout à opposer le corps *réglé* de Pauline à celui *dérégulé* de Madame Chanteau, à métaphoriser, par le biais du corps-épargne de la malade, le dérèglement de la liquidité dans le récit (l'hydropisie étant la conséquence d'une trop grande quantité d'eau dans l'organisme) et, finalement, à redoubler la logorrhée de l'agonisante, qui se soulage, dans une explosion de paroles, de ses haines. La masse montante, qui est celle du sang de la vieillesse et de la maladie, se transforme en énonciation délirante révélant les secrets d'une vie. L'agonie de Mme Chanteau n'est donc pas le lieu d'une conversion, d'une rédemption et d'un examen de conscience. Si elle porte les marques de ses souffrances morales dans son corps hydropique, la vieille femme mourante, recommençant sa vie de jeune fille, est vouée, tout comme la dot de Pauline, à la dilapidation. Le corps en rétention de Madame Chanteau, qui retient les sérosités, ne peut que, dans la logique d'un roman fondé sur la perte et sur la dissipation des avoirs, finir par exsuder le trop-plein qu'il monopolise.

Le romancier invente divers réseaux métaphoriques qui mettent l'accent sur les rapports entre le physique et le moral, mais aussi sur les liens entre l'agonie et la révélation. En quelque sorte, le corps agonisant de l'hydropique concentre tous les grands thèmes du roman et éclaire les rapports complexes des personnages. C'est que, pour reprendre les mots de Zola dans le dossier préparatoire du roman, la « mort

²⁰⁵ Pierre Larousse, article « Hydropisie », *op. cit.*, p. 488.

prochaine lâch[e] tous les intérêts » et, surtout, débride « la bête [désormais] à découvert »²⁰⁶.

L'Inconnu en soi

Enserré dans le corps, le secret manifeste, comme nous l'avons dit, sa présence par des micro-expressions, des ondulations de la chair, des tics nerveux et autres rictus incontrôlables et ostentatoires. Chez Zola, le corps révèle plus qu'il ne dissimule. Pour ce faire, le romancier fait intervenir deux paradigmes qui réfractent le processus de l'émission involontaire d'une parole chargée d'émotions. La sécrétion (à laquelle se conjugue le « flot » et la « poussée » comme nous l'avons vu avec Madame Chanteau) et l'étouffement (le « poids », la « masse » définissent la tyrannie du secret) servent, en effet, de socles métaphoriques représentant les mouvements interne et externe de l'aveu. Le fonctionnement de l'affranchissement du secret est souvent dédoublé par des mécanismes physiologiques de l'expulsion (l'accouchement, les pleurs, la crise nerveuse). Production et émanation du corps, l'aveu articule les images d'entrée et de sortie de l'espace organique. Puisqu'il puise sa substance dans une interaction de la mémoire et de la chair, il métaphorise l'impulsion d'une voix du corps. En régime naturaliste, le souvenir énoncé sous la forme du discours direct, donc de « la remémoration orale²⁰⁷ », est, selon Jean-Louis Cabanès, « l'émergence à la surface du corps (bouche, voix, lèvres), par le truchement de l'appareil phonatoire, des souvenirs de la chair²⁰⁸. » Si, comme le rappelle Jean-Jacques Courtine, la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle voient « l'émergence d'un paradigme formel et technique de la communication [qui] a eu pour effet de désubstantialiser la voix dans une théorie du signe, de *décorporéiser la langue*²⁰⁹ », dans l'œuvre zolienne, les manières de parler s'élaborent à partir d'une poétique de l'incarnation qui se diffuse au langage. Et l'aveu, plus que toute autre

²⁰⁶ Dossier préparatoire de *La Joie de vivre*, f° 376; *FRM*, t. IV, p. 1212.

²⁰⁷ Jean-Louis Cabanès, « À fleur de peau, au fond du corps : sensation et archive », *op. cit.*, p. 148.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Jean-Jacques Courtine, « Les Silences de la voix », *Langages*, n° 91, vol. 23, 1988, p. 13.

forme de parole, suppose le corps entier, car s'il s'extériorise par la bouche et la voix, il est clairement pour Zola de l'ordre du sensitif. En effet, cette parole particulière surgissant contre la volonté du personnage est sentie dans des régions organiques précises comme le ventre et la gorge.

Dans *Madeleine Féral*, Madeleine est assaillie par son passé fautif : « mes souvenirs m'ont repris à la gorge, et j'aurais étouffé si je n'avais pas parlé²¹⁰ ». Enkysté, le secret-souvenir ne demande qu'à sortir de sa prison. C'est pourquoi Madeleine, mais aussi Séverine, dans *La Bête humaine*, ont une perception kinesthésique d'une montée de l'aveu et du secret : « je sens qu'elles [les paroles] vont m'échapper²¹¹ » ; « elle sentait monter à ses lèvres » les mots dangereux²¹² ; « elle sentait [...] l'aveu sortir²¹³ ». Aussi, le surgissement de cette perception interne emprunte la forme métaphorique d'un symptôme hystérique (elle n'est pas que cela, nous le verrons plus loin) : elle rappelle le *globus hystericus*, qui est la sensation d'une

boule qui monte du creux épigastrique au gosier, et là s'arrête, serre la gorge et produit une sensation pénible de constriction, de strangulation [...] la malade éprouve un étouffement, un serrement comme on le ressent dans les émotions vives quand on a peur²¹⁴.

N'est-ce pas justement cette métaphore clinique que Zola récupère lorsqu'il écrit que Séverine « sentait les mots lui en monter aux lèvres, avec l'onde nerveuse qui soulevait sa chair²¹⁵ » et que Madeleine avait « le cou gonflé du grondement qu'elle retenait²¹⁶ ». Autour du paradigme commun de l'étouffement lié au secret, le romancier articule l'idée d'une masse étrangère enserrée dans le corps. En effet, l'écrivain utilise le même champ lexical décrivant le secret et le *globus hystericus*.

²¹⁰ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 845. Autre citation : « ce passé qui m'étouffe et que je cherche vainement à oublier. » (*Ibid.*, p. 839.)

²¹¹ *Ibid.*, p. 842.

²¹² *Ibid.*, p. 839.

²¹³ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1012.

²¹⁴ Joseph Grasset, « Hystérie », *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, série 4, vol. 15, 1889, p. 303.

²¹⁵ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1194.

²¹⁶ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 841.

Ainsi, Thérèse et Laurent, dans *Thérèse Raquin*, prisonniers d'un silence à la fois délétère et protecteur recouvrant leur crime, ont l'impression « qu'un poids les étouffait, et ils auraient voulu écarter ce poids, l'anéantir²¹⁷ ». Zola est clair : ce poids n'est pas celui – cliché – des remords, puisqu'ils n'en ont pas. Alors de quoi s'agit-il au juste? De quelle nature est ce poids oppressant? S'il renvoie, dans la logique zolienne, à l'idée de la fatalité, il s'avère aussi, au regard d'une comparaison avec les diverses métaphorisations de cette masse interne faites par Zola dans ses autres romans, une incarnation de l'inavouable, d'un surplus de mots enclos dans le corps. De même, Madeleine Féral a la sensation aiguë qu'il « y avait en elle [...] une masse lourde qui l'étouffait et dont elle ne pouvait se débarrasser. Elle s'excitait à l'espérance, mais toujours elle se brisait contre cette masse. C'était comme un poids fatal qui devait rester dans sa poitrine jusqu'à ce qu'elle en mourût²¹⁸. »

Du côté de la description symptomatologique de l'hystérie, les métaphores sont identiques. Valérie, dans *Pot-Bouille*, ressent durant ses crises, un sentiment d'étouffement : « Justement, Théophile lui disait que Valérie avait encore eu une crise, la veille; elle étouffait toujours, elle se plaignait d'un nœud qui montait à sa gorge [...]»²¹⁹. Dans *Lourdes*, Marie de Guersaint a une douleur nerveuse qui « semblait remonter vers la gorge, en une masse lourde qui l'étouffait²²⁰. » Le phénomène hystérique et le processus de l'aveu partagent un champ lexical équivalent. La conversion hystérique, dans *Lourdes*, passe d'ailleurs par un mécanisme d'expulsion : la guérison se faisant par la délivrance du sang menstruel et par l'éviction de la boule hystérique. Marie a clairement la sensation d'une masse

²¹⁷ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 640.

²¹⁸ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 804. Pour les jeunes hommes, comme un doublon inversé, cette même masse de souvenirs se loge dans le cerveau. Ainsi, à propos de Guillaume, le roman écrit : « C'était qu'au fond de sa stupeur, des souvenirs s'éveillaient, non comme des éclairs brusques de mémoire, mais comme des masses qui se mouvaient avec lenteur de son cerveau. » (*Ibid.*, p. 800.) La dichotomie entre le féminin et le masculin explique le déplacement de la boule angoissante. La parole n'est pas digérée (sinon elle se logerait dans le ventre); elle est encore à l'état d'analyse, c'est pourquoi elle se loge dans le cerveau.

²¹⁹ *Pot-Bouille*, Pl., t. III, p. 52.

²²⁰ *Lourdes*, OC, t. VII, p. 47.

mouvante dans son ventre qui lui remonte vers la bouche. Zola explique ainsi le phénomène : « Seulement, cette fois, [le poids] ne s'arrêta pas, ne l'étouffa pas, il jaillit de sa bouche ouverte, il s'envola en un cri de sublime joie. " Je suis guérie!... je suis guérie²²¹! » C'est ce qu'avait d'ailleurs prédit le médecin Beauclair en diagnostiquant Marie : « le mal, ce mauvais poids diabolique qui étouffait la jeune fille, remonterait une dernière fois et s'échapperait, comme s'il lui sortait de la bouche²²². » La boule crachée renvoie à l'image de la possédée à qui l'hystérique emprunte plusieurs symptômes : « N'était-ce pas ainsi, au Moyen Âge, que les possédées rendaient par la bouche le diable, dont leur chair vierge avait longuement subi la torture²²³? » Torturée par un démon intérieur, ou par un bourreau inquisiteur, la possédée exorcise son mal par un processus d'aveu, qui n'est pas sans rappeler la nouvelle de Poe *Le Démon de la perversité*²²⁴. La possédée, selon Michel de Certeau, est d'ailleurs un personnage de l'aveu :

Personnage profitable, puisqu'il élimine ce qu'il avoue. Les possédées sont des victimes. Un autre – diable ou sorcier – est responsable. Elles se libèrent donc de la faute dans le moment où elles la confessent publiquement, dans l'église, au cours d'un spectacle qui est encore pour elles une liturgie²²⁵.

²²¹ *Ibid.*, p. 279.

²²² *Ibid.*, p. 47. Marie raconte ainsi cette délivrance : « J'ai eu la sensation très nette que les liens de fer qui les nouaient [ses jambes] glissaient le long de ma peau, comme des chaînes brisées... Puis, le poids qui m'étouffait toujours, là, dans le flanc gauche, a remonté; et j'ai cru que j'allais mourir, tellement il me ravageait. Mais il a dépassé ma poitrine, il a dépassé ma gorge, et je l'ai eu dans la bouche, et je l'ai craché violemment... C'était fini, je n'avais plus mon mal, il s'était envolé. » (*Ibid.*, p. 282.)

²²³ *Ibid.*, p. 276-277.

²²⁴ Edgar Allan Poe, *Le Démon de la perversité*, trad. par Baudelaire, dans *Œuvres en prose*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951 [1854, en français], p. 271-277. La nouvelle commence par une critique du système phrénologique qui a, selon le narrateur, échoué à saisir et à comprendre l'impulsion primitive qu'il nomme, faute de mieux, la « perversité ». Il définit cette tendance morbide comme « un mobile sans motif, un motif non motivé » (*ibid.*, p. 272), ou encore comme une « force invincible » (*ibid.*) et un « besoin irrésistible » (*ibid.*, p. 273), conduisant à des actes et à des paroles déraisonnables, incontrôlables. Le narrateur a commis le crime parfait afin d'hériter d'une fortune considérable. Après plusieurs années, il est hanté par l'idée fixe de confesser son crime. Dans un accès névrotique, il avoue malgré lui son délit : « Pendant un moment, j'éprouvai toutes les angoisses de la suffocation; je devins aveugle, sourd, ivre : et alors quelque démon invisible, pensai-je, me frappa dans le dos avec sa large main. Le secret si longtemps emprisonné s'élança de mon âme. » (*Ibid.*, p. 277.)

²²⁵ Michel de Certeau, *La Possession de Loudun*, Gallimard/Julliard, coll. « Archives », 1990, p. 148.

Si, pour Zola, c'est essentiellement la « venue du sang²²⁶ » qui signe la guérison de Marie, il semble pourtant que la transfiguration s'opère aussi avec le crachement de la boule hystérique – « c'est le diable qu'elle a craché²²⁷! » – qui a toutes les caractéristiques d'un aveu métaphorique. Le poids en « s'envol[ant] en un cri » se fait langage performatif. Il s'agit bien d'un aveu du corps. En effet, l'hystérique, de la même manière que la possédée de Loudun, confesse à ce moment ce qu'elle est. La vérité de l'hystérique emprunte toujours la voix du symptôme pour se dire et se manifester, nous l'avons vu avec Marthe Mouret²²⁸. Le mal logé dans le ventre – symptôme-vérité – s'arrache de sa prison pour sortir par la bouche, lieu de la parole. Cette voix du ventre est aussi une voix de l'utérus : la connexion entre ces deux organes est depuis longtemps connue, Louyer Villermay n'hésitant pas à affirmer qu'il existe des « rapports sympathiques [...] entre l'utérus et le larynx²²⁹ ». Ce que Marie dévoile au moment de sa conversion, c'est bel et bien son sexe de femme devenu pour la première fois réglé. Le sang l'inscrit dans une filiation féminine : « Puis, tandis qu'elle sentait jaillir d'elle la source de sang, la vie de la femme, de l'épouse et de la mère, elle eut une dernière angoisse, un poids énorme qui lui remontait du ventre dans la gorge²³⁰. » D'ailleurs, la mobilité associée au mal hystérique est aussi, d'un point de vue ethnologique, le symbole de son incapacité à s'ancrer dans un rôle familial déterminé : « le déplacement de la matrice est l'équivalent physiologique d'un déplacement social qui fait du mal hystérique un mal de l'identité sexuelle féminine²³¹. » Hésitant entre le statut de mère, d'épouse ou de jeune fille, l'hystérique n'est pas assignée à un seul état, d'où la nécessité de « fixer la

²²⁶ Dossier préparatoire de *Lourdes*, Ms 1256, f° 22.

²²⁷ *Lourdes*, OC, t. VII, p. 282.

²²⁸ Voir le chapitre II de la partie I.

²²⁹ Jean-Baptiste Louyer-Villermay, *Traité des maladies nerveuses ou vapeurs, et particulièrement de l'hystérie et de l'hypocondrie*, t. I, Germer-Baillière, 1832, p. 107.

²³⁰ *Lourdes*, OC, t. VII, p. 279.

²³¹ Giordana Charuty, « La Folie, entre histoire et anthropologie », « La Folie, entre histoire et anthropologie », *Terrain* [En ligne], n° 8, 1987, mis en ligne le 19 juillet 2007, <terrain.revues.org/index3156.html>, consulté le 6 juin 2010.

matrice à sa place²³² » pour régler sa destinée. Dans cette logique, l'expulsion de la boule, symbole et aveu de la mobilité sociale et biologique de l'hystérique, revient à s'inscrire dans un destin féminin socialement acceptable²³³.

Selon sa nosographie, savante et populaire, le *globus hystericus* est lié aux mouvements verticaux de l'organe sexuel : il « provoque ainsi une sorte d'étouffement, qui s'appelait au XVI^e et au XVII^e siècles "suffocation de matrice" (Henri Estienne). Il y a encore à la campagne des matrones qui "font redescendre la matrice de la gorge"²³⁴. » N'est-ce pas aussi une magnifique métaphore de l'aveu hystérique par excellence : celui du désir féminin, par essence déplacé et mobile ? La boule dévoile aussi la part involontaire et inconnue dans le sujet, elle métaphorise l'autonomie du corps et du désir. L'aveu est-il, dans ce cas, pour Madeleine et Séverine, une posture d'énonciation hystérique ? Zola pressent que le modèle métaphorique de la névrose offre un support narratif puissant pour la projection du secret. Comme l'explique Bertrand Marquer, « la symptomatologie hystérique permet d'extérioriser un drame intérieur, le spectacle de la possession corporelle – sexuelle et pathologique – ne faisant que reproduire la prégnance d'un fantasme du même ordre²³⁵. » Dans *La Bête humaine*, Zola évoque d'ailleurs la collusion entre la prise de parole et le désir sexuel. L'aveu de Séverine « montait en elle du désir éperdu d'être reprise et possédée²³⁶. » Ne dit-on pas justement que l'hystérique cherche à capter le désir de son maître²³⁷ ? L'aura érotique qui nimbe l'aveu est clairement explicitée par Zola dans le dossier préparatoire :

²³² *Ibid.*

²³³ Sur l'hystérique, voir le chapitre II de la partie I.

²³⁴ Édouard Brissaud, *Histoire des expressions populaires relatives à l'anatomie, à la physiologie et à la médecine*, Chamerot, 1888, p. 258.

²³⁵ Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008, p. 374.

²³⁶ *La Bête Humaine*, Pl., t. IV, p. 1195.

²³⁷ À ce propos, Georges Didi-Huberman écrit : « L'hystérique, en quelque sorte, foment le désir de l'Autre. Mais elle l'hallucine, noue la reconnaissance du désir à son propre désir de reconnaissance, et elle se leurre naturellement (captation névrotique) sur le sens du désir d'autrui. » (*Invention de*

À partir de ce moment, la faire fiévreuse, frissonnante, disposée à l'aveu. Elle en a le besoin depuis longtemps. Aviver ce besoin, soit par sa haine croissante contre son mari, soit plutôt dans le désir, dans le spasme de la possession. Ce que je veux surtout marquer, c'est ce qu'il y a de sauvage au fond du coït, la mort dans l'amour, posséder et tuer²³⁸.

Au spasme de la possession érotique doit répondre le besoin de l'aveu. Le registre sexuel du coït s'allie à l'aveu qui est, tout comme lui, vécu sur le mode du « soulagement » :

Lorsqu'elle le serrait d'une étreinte, il sentait bien qu'elle était gonflée et haletant de son secret, qu'elle ne voulait ainsi entrer en lui que pour se soulager de la chose dont elle étouffait. C'était un grand frisson qui lui partait des reins, qui soulevait sa gorge amoureuse, dans le flot confus de soupirs montant à ses lèvres. La voix expirante, au milieu d'un spasme, n'allait-elle point parler? Mais, vite, d'un baiser, il fermait sa bouche, y scellait l'aveu, saisi d'une inquiétude. Pourquoi mettre cet inconnu entre eux²³⁹?

Notons encore une fois la matérialité du secret, qui gonfle le corps et fait frissonner la chair, de même que les paradigmes de l'étouffement et du flot que Zola met en place pour décrire le processus de révélation. Aussi, l'insistance sur la voix de Séverine qui semble indépendante de sa volonté suggère une polarité du personnage ainsi qu'une puissance expressive du secret. À un involontaire qui transparait justement dans cette voix qui veut parler à l'insu du sujet correspond un vouloir qui est celui de la possession. Le « besoin de tout dire²⁴⁰ » trouve son accomplissement dans le désir sexuel; c'est pourquoi il se confond avec l'activité orgasmique : « Chez Séverine, après la montée ardente de ce long récit, ce cri était comme l'épanouissement même de son besoin de joie, dans l'exécution de ses souvenirs²⁴¹. » Le cri coïtal clôture l'aveu dans *La Bête humaine*. Le secret charnel est donc décrit en termes à la fois érotique et pathologique : c'est un savoir interne qui agit à l'insu du personnage, comme un parasite intérieur, mais qui a la caractéristique d'être visible, car il est

l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière, Macula, coll. « Scènes », 1982, p. 167.)

²³⁸ Dossier préparatoire de *La Bête humaine*, NAF 10274, f^{os} 160-161.

²³⁹ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1155.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 1204.

incarné. Toutefois, il demeure indéfini et indicible : « Contre lui, dans ce corps délicat noué à son corps, il venait de suivre le flot montant de cette chose obscure, énorme, à laquelle tous deux pensaient, sans jamais en parler²⁴². » S'agitant dans les profondeurs, cette « masse lourde » qui strangle les personnages féminins n'est pas qu'une métaphore hystérique : elle se consigne, en dernier lieu, dans le paradigme fondateur de l'œuvre zolienne qui est celui de « l'inconnu » en soi derrière lequel se cachent les pulsions de mort et de la sexualité.

En effet, si le parasite intérieur et mobile peut, dans certains cas, s'apparenter à un symptôme hystérique, il relève aussi, et surtout, de l'inconnu sur lequel achoppe le savoir rationnel. À propos de la lésion d'Étienne dans *Germinal*, l'écrivain inscrit encore une fois l'idée d'une chose interne aux contours flous qui tente de remonter à la surface : « Cela montait de ses entrailles, battait dans sa tête à coups de marteau, une brusque folie du meurtre, un besoin de goûter au sang²⁴³. » Plus loin, il décrit l'accès en termes similaires : « Cela monta, éclata en dehors de sa volonté, sous la poussée de la lésion héréditaire²⁴⁴. » Dans *La Bête humaine*, Jacques Lantier subit le même phénomène : « En lui, l'inconnu se réveillait, une onde farouche montait des entrailles, envahissait la tête d'une vision rouge. Il était repris de la curiosité du meurtre²⁴⁵. » Ce qui « monte », que ce soit une boule hystérique, une lésion, un désir, un besoin ou un secret est toujours de l'ordre de l'automatisme. Cet « en dehors de la volonté » révèle la portion étrangère du moi. La « chose », ancrée à l'intérieur du corps, est, en même temps, mobile, et tout autant assimilée que rejetée. L'inconnu décentre l'architecture organique et psychique du sujet. Intimement lié à un défaut de savoir, il se terre dans les profondeurs et dans l'indéfinition. Zola en parle en termes « vagues », « obscurs », abyssaux, comme dans *Le Rêve*, parce qu'« au fond, il y avait [de l']inconnu²⁴⁶ » et comme dans *Une page d'amour* : « Une mollesse la

²⁴² *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1194.

²⁴³ *Germinal*, Pl., t. III, p. 1487.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 1571.

²⁴⁵ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1204.

²⁴⁶ *Le Rêve*, Pl., t. IV, p. 842.

prenait, elle attendait du prêtre comme une complicité dévote, qui allait enfin lui permettre d'avouer tout haut et de préciser ces choses vagues qu'elle refoulait au fond de son être²⁴⁷. » Il l'évoque aussi par un vocable géographique indéfini : celui du « coin ». En choisissant de parler de « coin », Zola tente de délimiter un territoire de la psyché encore inexploré. « [C]e coin obscur, où elle évitait de lire²⁴⁸ » suggère bien l'idée d'un dédoublement du sujet, et d'une part mise à l'écart et cryptée en l'homme. Dans *Le Rêve*, Angélique a des « coins d'âme qu'on avait négligé de murer²⁴⁹ » qui rappellent l'origine mystérieuse de son legs génétique. Dans *Lourdes*, le romancier note que Bernadette garde dans « un coin inconscient de sa mémoire²⁵⁰ » des éléments du réel qui construisent et modulent ses visions mystiques. Le coin obscur et énigmatique renvoie à l'idée d'un inconscient physiologique. Toujours au « fond », dans le viscéral, le « coin » renferme justement les « choses » qui semblent provenir d'un autre : il signale, pour Zola, un état psychique pathologique. Ce « dipsychisme » apparaît aussi dans les phénomènes de ventriloquie où la voix du sujet ne lui appartient plus, comme dans cet exemple tiré de *Germinal* : « Par moments, il [Maheu] s'écoutait avec surprise, comme si un étranger avait parlé en lui. C'étaient des choses amassées au fond de sa poitrine, des choses qu'il ne savait même pas là, et qui sortaient, dans un gonflement de son cœur²⁵¹. » L'obliéré s'avive sous le choc émotif, l'oublié fait surface dans ce jeu entre l'autre et soi, dans ce surgissement involontaire du langage.

Contrairement à l'idée reçue, selon laquelle tout est dit chez Zola, il y a donc bel et bien de l'indicible et de l'énigmatique dans l'œuvre naturaliste. Dans *La Bête humaine*, l'écrivain revient à plusieurs reprises sur l'impossibilité de déterminer avec précision le désir de meurtre de Jacques Lantier : « il y avait dans sa fièvre un mépris de lui-même et de l'admiration pour l'autre, et surtout le besoin de voir ça [...]. Ce

²⁴⁷ *Une page d'amour*, Pl., t. II, p. 873.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 873-874.

²⁴⁹ *Le Rêve*, Pl., t. IV, p. 840.

²⁵⁰ *Lourdes*, OC, t. VII, p. 90.

²⁵¹ *Germinal*, Pl., t. III, p. 1320.

qu'il rêvait, l'autre l'avait réalisé, et c'était ça. S'il tuait, il y aurait ça par terre²⁵² ». Comme l'explique Jean-Louis Cabanès, le langage du « ça », grâce à son indéfinition, « suggère ce qu'il y a d'innommable, d'indicible dans la pulsion sexuelle et meurtrière²⁵³ » et trouve « son prolongement dans l'usage si particulier [chez Zola] du mot chose²⁵⁴ ». Les exemples sont nombreux dans l'œuvre où les mots ne sont plus suffisants pour dire et comprendre le fonctionnement intérieur du « moi ». Bonnemort, dans *Germinal*, enivré par un désir de tuer, « cédait à des choses qu'il n'aurait pu dire, à un besoin de faire ça²⁵⁵ ». Ce « besoin de faire ça » corrélatif des « choses » inexprimables est détaillé ensuite comme déraisonnable et inconcevable :

Il fallut croire à un coup de brusque démente, à une tentation inexplicable de meurtre, devant ce cou blanc de fille. Une telle sauvagerie stupéfia chez ce vieil infirme [...]. Quelle rancune, inconnue de lui-même, lentement empoisonnée, était-elle donc montée de ses entrailles à son crâne? L'horreur fit conclure à l'inconscience, c'était le crime d'un idiot²⁵⁶.

On le voit, les métaphores insistent sur le vide rationnel et l'abyme du sens, ou, comme le formule magnifiquement Jean-Louis Cabanès, sur le « tremblement du signifié²⁵⁷ ». Invisible et souvent innommable, le monstre intérieur, qui est la parcelle de l'autre en soi, est toujours décrit par des métaphores qui soulignent l'impuissance à dire la chose et l'opacité de l'inconnu. Les explications deviennent mythiques, car l'indiciaire fait défaut. L'origine du mal, telle que la conçoit et la représente Zola, est un point de fuite : c'est l'irreprésentable, la limite même du naturalisme. N'oublions pas l'expression ajoutée à la feuille d'Adélaïde Fouque de l'arbre généalogique de 1893 : « l'inconnu derrière elle ». Certains aspects psychiques et biologiques de

²⁵² *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1050.

²⁵³ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie*, t. II, *op. cit.*, p. 598.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Germinal*, Pl., t. III, p. 1447.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 1561.

²⁵⁷ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie*, t. II, *op. cit.*, p. 598.

l'homme restent pour l'écrivain insondables, plus particulièrement l'instinct de mort et la pulsion sexuelle²⁵⁸.

Dans *La Curée* et *La Conquête de Plassans*, le romancier met l'accent sur la difficulté de dire ce désir d'une « autre chose » qui s'arrime sur un paradigme du rêve. Ainsi, Renée fantasme sur un absolu par essence inatteignable :

Je veux autre chose, répondit-elle à demi-voix.
 – Mais puisque tu as tout, reprit Maxime, autre chose, ce n'est rien... Quoi, autre chose?
 – Quoi? répéta-t-elle. Et elle ne continua pas²⁵⁹.

Quoi? ... autre chose, parbleu! je veux autre chose. Est-ce que je sais, moi! Si je savais... Mais, vois-tu, j'en ai assez de bals, assez de soupers, assez de fêtes comme cela. C'est toujours la même chose. C'est mortel... [...] il faudrait autre chose; tu comprends, moi, je ne devine pas; mais autre chose, quelque chose qui n'arrivât à personne, qu'on ne rencontrât pas tous les jours, qui fût une jouissance rare, inconnue²⁶⁰.

Oscillant entre le désir et le besoin, « l'autre chose » est de l'ordre de l'unique et de la jouissance. Zola poursuit ainsi :

Puis, comme une espérance, se levait en elle, avec des frissons de désir, l'idée de cet "autre chose" que son esprit tendu ne pouvait trouver. Là, sa rêverie s'égarait. Elle faisait un effort, mais toujours le mot cherché se dérobaient dans la nuit tombante, se perdait dans le roulement continu des voitures. Le bercement souple de la calèche était une hésitation de plus qui l'empêchait de formuler son envie. [...] Mille petits souffles lui passaient sur la chair : songeries inachevées, voluptés innommées, souhaits confus [...]²⁶¹.

La vérité se « dérobe » à l'esprit et au langage. Indéfinie, elle est aussi informulable et génère de la rêverie. Dans *La Conquête de Plassans*, l'autre chose est tout autant que dans *La Curée* liée à une jouissance interdite et inaccessible : « Mais, maintenant,

²⁵⁸ En termes plus psychanalytiques, Françoise Gaillard explique le langage du « ça » : « À ce quelque chose d'archaïque, qui se manifeste sous l'espèce d'une forme irrésistible, à ce quelque chose qui puise son énergie dans les régions obscures de la vie, [Groddeck, dans *Le Livre du ça*] donne le nom de ce qui n'a pas de nom et ne peut en avoir le nom de l'innommable : le ça. [...] Le "ça", c'est le nom de l'autre du moi, mais c'est aussi le nom de l'autre en moi, cet autre dont les théories de l'hérédité confirment la présence en chacun de nous. Maupassant l'a appelé le Horla, Zola : la bête humaine. » (Françoise Gaillard, « La Peur des revenants », dans *Littérature et médecine ou les pouvoirs du récit*, sous la dir. de G. Danou, BPI/Centre Pompidou, coll. « BPI en actes », 2001, p. 95.)

²⁵⁹ *La Curée*, Pl., t. I, p. 325.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 326-327.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 328-329.

je veux le reste du bonheur promis. Ça ne peut pas être tout. Il y a autre chose, n'est-ce pas? [...] Il y a autre chose, dites-moi qu'il y a autre chose²⁶². » Le langage du ça ou de ce « quelque chose d'innommé » entremêle un rêve non réalisé, un désir inatteignable avec une incapacité à formuler la chose par mot. Il est une manière de dire la faillite du langage, « l'innommable du psychisme²⁶³ », du désir et de la pulsion. La vérité du sujet est précisément, comme le formule Philippe Dufour « entre deux mots (dont aucun n'est le bon)²⁶⁴. »

Dans *La Fortune des Rougon*, l'écrivain met justement en scène cet effondrement des mots et du sens lié à un défaut de savoir dans une scène entre Silvère et Miette :

“Je ne veux pas mourir sans que tu m'aimes, murmura-t-elle; je veux que tu m'aimes encore davantage...” Les mots lui manquaient, non qu'elle eût conscience de la honte, mais parce qu'elle ignorait ce qu'elle désirait. Elle était simplement secouée par une sourde révolte intérieure et par un besoin d'infini dans la joie²⁶⁵.

L'indicible de la sexualité de Miette est de l'ordre de l'ignorance. Cependant, à l'orée de la mort, son désir apparaît dans un dernier regard, fait de reproches et de révélations. Silvère voit alors dans les yeux de l'agonisante tout le récit de ce qu'il n'a auparavant pas su comprendre, soit le désir charnel de la jeune fille, parce que celle-ci n'a pas trouvé les mots pour le dire :

Les regards de ces grands yeux navrés lui faisaient mal. Il y voyait un immense regret de la vie. Miette lui disait qu'elle partait seule, avant les noces, qu'elle s'en allait s'en être sa femme; elle lui disait encore que c'était lui qui avait voulu cela, qu'il aurait dû l'aimer comme tous les garçons aiment les filles. À son agonie, dans cette lutte rude que sa nature sanguine livrait à la mort, elle pleurait sa virginité. Silvère, penché sur elle, comprit les sanglots amers de cette chair ardente. Il entendit au loin les sollicitations des vieux ossements; il se rappela ces caresses qui avaient brûlé leurs lèvres, dans la nuit, au bord de la route : elle se pendait à son cou, elle lui demandait tout l'amour, et lui, il n'avait

²⁶² *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1173.

²⁶³ Philippe Dufour, *Le Roman est un songe*, Seuil, coll. « Poétique », 2010, p. 209.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 213.

²⁶⁵ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 169.

pas su, il la laissait partir petite fille, désespérée de n'avoir pas goûté aux voluptés de la vie²⁶⁶.

La connaissance semble advenir plus facilement lorsque le savoir n'a pas à être mis en mots. Même morte, Miette continue, les yeux grands ouverts, de lancer des regards suppliants à Silvère. Il « échangea avec Miette un long regard, lisant encore dans ses yeux que la mort rendait plus profonds, les derniers regrets de l'enfant pleurant sa virginité²⁶⁷. » La jeune fille meurt ignorante, mais en situation d'aveux; sur sa chair s'écrit une confession. Si, en effet, elle n'a pas su, de son vivant, mettre en mots « le secret instinct des fécondités de la vie²⁶⁸ » et n'a pas été capable d'exprimer verbalement son désir parce qu'insaisissable et inconnu²⁶⁹, elle parvient néanmoins, de l'au-delà, à communiquer ses secrètes envies à Silvère. Dans le trépas, le corps pubertaire fixe, comme sur une pellicule photographique, son fantasme de connaissance de cet « autre chose » qui s'éveille en lui. Selon Véronique Cnockaert, l'adolescence « est un moment de violence secrète du corps qui se met à parler, qui découvre un langage, celui des sens et du désir²⁷⁰. » Miette qui, bien avant sa mort, « mett[ait], à son insu, dans chacun de ses traits, l'aveu de son sexe²⁷¹ », dégageait de toute sa petite personne sa volonté de devenir femme désirante et de ne pas « mourir ignorante²⁷² » : « Et, cette rébellion de son sang et de ses nerfs, elle l'avouait naïvement, par ses mains brûlantes et égarées, par ses balbutiements, par ses supplications²⁷³ ». À plusieurs reprises, sa physionomie a été en aveu, mais n'a pas trouvé de destinataire capable de décrypter ses appels. Silvère n'a pu être le

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 217-218.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 219.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 170.

²⁶⁹ « Au-delà du baiser, elle devinait autre chose qui l'épouvantait et l'attirait, dans le vertige de ses sens éveillés. » (*Ibid.*, p. 169.)

²⁷⁰ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les Inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal/St-Denis, XYZ/PUV, 2003, p. 108.

²⁷¹ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 15.

²⁷² *Ibid.*, p. 170.

²⁷³ *Ibid.*

récipiendaire de ce désir incarné avoué par Miette parce qu'il est, comme le rappelle Véronique Cnockaert, dans la sublimation²⁷⁴.

Si, d'un point de vue poétique, le mal à dire exprime une « insuffisance du vocabulaire psychologique²⁷⁵ », il révèle aussi, dans sa dimension narrative, « la quête d'un pressenti fuyant, de l'insu du sujet qui échappe au langage²⁷⁶ ». Il dévoile en fin de compte que, parfois, « le moi n'a pas les mots pour se dire²⁷⁷ ». En effet, chez Zola, la chose, le ça et l'inconnu soulignent les difficultés du langage à cerner les complexités du désir et le territoire du moi. Ils servent aussi de support lexical aux processus de dédoublement de soi et aux phénomènes involontaires régissant le personnage zolien. De même, comme le mentionne Philippe Dufour, « les locutions indéfinies *une sorte de, une espèce de* [...] disent les approximations du langage et le désir frustré de saisir une nuance précieuse²⁷⁸. » Ces expressions sont courantes dans le roman naturaliste. Pour ne prendre qu'un exemple, dans *La Conquête de Plassans*, Zola, à la recherche des variations dans la névrose hystérique, introduit une prose indéfinie, qui marque les états intermédiaires et liminaires de la folie :

Depuis quelques jours, elle s'était remise au travail avec une sorte de fièvre [...]²⁷⁹.

Il y avait, chez elle, une sorte d'appétit physique de ces gloires [...]²⁸⁰.

[M]ais elle obéissait plus encore à cette sorte de pudeur effrayée qui la gênait, lorsqu'elle le trouvait en surplus [...]²⁸¹.

[C]e grand silence frissonnant qui l'enveloppait, cette ombre religieuse des vitraux, la jetaient dans une sorte de rêverie vague et très douce [...]²⁸².

Marthe finit par avoir une sorte de dégoût [...]²⁸³.

²⁷⁴ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les Inachevés*, op. cit., p. 106 et les suivantes.

²⁷⁵ Philippe Dufour, *Le Roman est un songe*, op. cit., p. 206.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 207.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 213.

²⁷⁹ *La Conquête de Plassans*, Pl., t. I, p. 1029.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 1102.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 994.

²⁸² *Ibid.*, p. 989.

²⁸³ *Ibid.*, p. 1080.

Marthe, restée assise jusque-là avec une sorte de réserve inquiète [...] ²⁸⁴.

Quand elle revint, elle trouva de nouveau sa maîtresse assise, retombée dans une sorte de stupeur douloureuse, les regards sur la lampe ²⁸⁵.

La locution indéfinie « sorte de », qui est récurrente dans l'œuvre, renvoie, la plupart du temps, à un phénomène intérieur et psychique, qui est difficilement visible et matériel. Elle donne l'impression que l'écrivain marche parfois à tâtons dans la découverte de l'intériorité et devant les mystères de la psyché humaine. Ce sont curieusement certaines formulations médicales qui sont ainsi minorées par le romancier (par exemple : « une sorte de détraquement du cerveau et du cœur ²⁸⁶ »), inscrivant alors, comme malgré lui, une hésitation dans l'apposition d'une nosologie fixe. Or, ces indécisions et ces indéfinitions font justement la richesse des personnages zoliens, qui ne peuvent pas se réduire à une taxinomie ou à une typologie. Elles rappellent aussi que la maladie possède le corps et qu'elle l'agresse furieusement. La pathologie s'empare du moi, que ce soit par la boule hystérique, le poids étouffant, les souvenirs intempestifs, la sensation d'un autre en soi : la chose en trop fait du sujet un « corps qu'il subit, qui l'envahit et où il se loge de façon excessive autant que maladroite ²⁸⁷. »

Tout n'est donc pas dit ni avoué. Au contraire, l'abyssal et la profondeur, qui constituent la « porte d'épouvante ²⁸⁸ » du sexe et de la mort, demeurent dans un régime du lacunaire et du métaphorique. Le « quelque chose d'innommé » renvoie à la fois aux marges de l'écriture naturaliste tout autant qu'à celles de la science. Dans une entrevue qu'il a accordée à Augustin Cabanès, Zola reconnaît la part importante qu'il alloue à l'insondable :

Voici trois zones : la première, la zone des choses connues, prouvées, expérimentées; la seconde, la zone de l'irréel, de l'absolu, de l'idéal. Entre les

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 907.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 1156.

²⁸⁶ *La Fortune des Rougon*, Pl., t. I, p. 44.

²⁸⁷ François Dagognet, *Faces, surfaces, interfaces*, op. cit., p. 190.

²⁸⁸ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1297.

deux, une zone intermédiaire. Nous ne sommes pas tenus de nous confiner dans le domaine du réel, et il nous est bien permis d'aspirer vers l'inconnaissable quoi qu'on fasse²⁸⁹.

Le romancier est ainsi amené à réfléchir sur l'inconnu, le mystérieux, l'inaccessible qui l'oblige à repenser la manière de mettre en mots ces états énigmatiques. Ces approximations du langage (la « chose », le « ça », la locution « une sorte de ») disent que la langue peut, comme les personnages qui l'utilisent, être déviante et éculée. Or, cette déviance de la langue est surtout une richesse puisqu'elle n'enracine pas dans des concepts les activités de la psyché. Au contraire, l'irruption de l'inexpliqué, l'insaisissable inconscient, le gouffre de l'inconnu forment un espace psychique de l'indécidable. Si l'écrivain constate la part impénétrable et indéchiffrable qui vit en l'homme, il extrait malgré tout de l'indiscernable et de l'impensé une vérité : l'insistance avec laquelle il met en filigrane certaines perceptions demeurées obscures dévoile que la nomination fait parfois défaut. Vérité essentielle, qui reproduit sur le plan des mots celle de la dualité du sujet, les défaillances du langage ne cachent toutefois pas complètement la prédominance du « tout-dire » qui module l'esthétique zolienne.

La fiction avoue ses difficultés de nomination, elle aussi prise au piège d'un langage qui n'arrive pas à saisir ce qui échappe au sens, ou plutôt qui y parvient, mais par le détour métaphorique : d'où l'effritement du langage à la frontière où on touche la vérité fondamentale du roman zolien, où se révèle l'inconnu en soi sur lequel achoppe le savoir du texte (visible par les tâtonnements langagiers, l'incertitude de l'énonciation et les expressions vagues utilisées par le romancier). Il y a un point où la langue se heurte sur l'inexplicable du corps et du psychisme. L'insoluble ne conduit pas complètement au silence, parce que « ça » parle quand même, mais mène plutôt à une indétermination, à un indécidable et à du métaphorique. C'est là la zone limitrophe et signifiante du naturalisme. Car si Zola définissant avec Claude Bernard

²⁸⁹ Augustin Cabanès, « La Documentation médicale des *Rougon-Macquart*. Conversation avec M. Émile Zola », *La Chronique médicale*, 1895, p. 680.

le rôle du médecin qui est « de ramener dans sa science [...] l'indéterminé au déterminé²⁹⁰ », force est de constater que, dans l'œuvre naturaliste, l'indéterminé est autant opérateur que le déterminé : la vérité de la fiction se situe justement dans la corrélation entre l'inconnu de certains faits humains et les vérités acquises par la science, plus précisément dans les « conjectures », matière première de la fiction, hasardées par l'écrivain à partir des non-dits de la science.

Les indéterminations du langage remettent en question le fantasme zolien de la « phrase de cristal²⁹¹ » et de la langue « nette [...] comme une maison de verre²⁹² ». En effet, Zola rêve d'une langue « nommant les choses par leur nom²⁹³ », du « mot juste²⁹⁴ » sans « pompons ni falbalas » afin de rendre « de sa carrure virile à notre langue, si travaillée et si émasculée²⁹⁵. » Il s'insurge contre la censure du débraillé et du décolleté; il rêve d'une nudité de la phrase, qui traduit la vérité des mots : « Avant de laisser sortir sa phrase, un auteur comme il faut la regarde de tous côtés, examine si elle est débarbouillée et coiffée, si elle ne blesse pas l'honnêteté par aucun détail négligé de sa toilette²⁹⁶. » Il constate que « les mots nous effarouchent plus encore que les choses²⁹⁷ » parce que son époque est pudibonde et que la littérature est entravée par une censure morale :

Nous pouvons parler des monstruosité les plus inavouables, pourvu que nous en parlions avec des rondeurs de style adoucies. Si les prétendus bons livres étaient analysés avec soin, on trouverait des plaies infâmes sous le

²⁹⁰ *Le Roman expérimental*, OC, t. X, p. 1192.

²⁹¹ « Je voudrais la phrase de cristal, claire et si simple que les yeux ingénus des enfants pussent la pénétrer de part en part, s'en réjouir et la retenir. Je voudrais l'idée si vraie, si une, qu'elle apparût transparente elle-même, et d'une solidité de diamant dans le cristal de la phrase. » (« À la jeunesse », OC, t. XIV, p. 725.)

²⁹² « Stendhal », *Les Romanciers naturalistes*, OC, t. XI, p. 92. Il écrit : « Je voulais bien une composition simple, une langue nette, quelque chose comme une maison de verre laissant voir les idées à l'intérieur; je rêvais même le dédain de la rhétorique, les documents humains donnés dans leur nudité sévère. Mais, décidément, Stendhal n'était pas mon homme. » (*Ibid.*)

²⁹³ « De la moralité en littérature », OC, t. XII, p. 491.

²⁹⁴ « Les Romanciers contemporains », OC, t. XI, p. 246.

²⁹⁵ « De la moralité en littérature », OC, t. XII, p. 492.

²⁹⁶ « Lettres parisiennes », *La Cloche*, 15 septembre 1872; OC, t. X, p. 962-963.

²⁹⁷ « De la moralité en littérature », OC, t. XII, p. 491.

délayage des mots. Ça ne fait rien, le livre est vêtu comme tout le monde, il peut aller partout, certain d'être bien accueilli²⁹⁸.

Si la notion du « mot juste », vrai, « propre²⁹⁹ » apparaît, en somme, comme une sorte de mythe naturaliste, où tout serait dit par la forme, où la vérité serait liée à la transparence de la phrase et à l'intelligibilité de la pensée, elle rappelle aussi l'importance d'une définition stylistique, et évoque, également, son envers, à savoir une indéfinition du style naturaliste. En effet, Jean Kaempfer a bien analysé l'hésitation lexicale et les précautions infinies qui transparaissent dans les textes où le romancier parle de son style³⁰⁰. C'est que la notion du mot transparent est utopique; Zola le sait bien. Si l'écrivain a beaucoup commenté la langue inventée et remaniée des poètes romantiques, qui ont, à son avis, contribué à « refaire une police de style, [à] régler les phrases conquises, [à] tirer parti du dictionnaire si largement augmenté³⁰¹ », il reconnaît aussi n'avoir pas réussi à inventer un style scientifique, solide et clair³⁰².

Zola théoricien rêve donc d'une clarté des mots qui traduit, au plus près, l'idée. Et pourtant, dans les romans, la contradiction est grande. Alors que, dans ses écrits théoriques, il affirme que la « langue est une science³⁰³ » qui, par sa sobriété et sa justesse, offre le reflet de la pensée de l'auteur et porte la vérité de l'œuvre, il rend compte, dans ses romans, d'un langage qui sert parfois à cacher plutôt qu'à transmettre le vrai. Certains sujets sont tus, certains mots n'arrivent pas à s'exprimer, certaines paroles restent prisonnières et sont entravées par des obstacles, d'ordre linguistique, stylistique et narratif. L'inexprimable cache-t-il une crise du langage? L'impossibilité de dire évoque-t-elle une opacité et un inconnu inhérents aux personnages? L'altérité du sujet entraîne-t-elle deux types de langage? Il y a aussi de

²⁹⁸ « Lettres parisiennes », *La Cloche*, 15 septembre 1872; *OC*, t. X, p. 965.

²⁹⁹ « De la moralité en littérature », *OC*, t. XII, p. 492.

³⁰⁰ Jean Kaempfer, *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, José Corti, 1989, p. 157.

³⁰¹ « Les Romanciers contemporains », *OC*, t. XI, p. 244-245.

³⁰² *Ibid.*, p. 247. Nous reviendrons, au chapitre II de la partie IV, sur cette question du style, qui est intimement liée à celle de l'aveu (l'écrivain confessant ses erreurs, reconnaissant ses échecs, avouant ses tendances lyriques).

³⁰³ « Stendhal », *OC*, t. XI, p. 93.

l'informulable qui relève du romancier. Le projet du « tout-dire » ne peut coïncider avec le roman : toujours des scories de sens resteront en suspens, car il y a justement des « choses » qui n'émergent jamais. Cependant, cela n'empêche pas le romancier de surdéterminer les effets de révélation, car le « tout-dire » et la vérité dévoilée demeurent les voies royales de l'esthétique naturaliste.

Les Effets de l'aveu brutal : sacrifice et mise à mort

La bête humaine a une voix : elle discourt par son corps incapable de comprimer les instincts qui s'agitent en elle, elle laisse échapper, malgré elle, des aveux qui révèlent son intériorité et son passé. Le personnage zolien, habité par sa bête, met à nu ses passions et fait entendre sa voix intérieure. Depuis Thérèse et Laurent, premières « brutes humaines³⁰⁴ » à porter douloureusement l'épithète, le romancier naturaliste s'aventure sur le terrain glissant des marges. C'est là une des fonctions de la bête : faire parler l'oublié et le refoulé, et ainsi repousser les frontières du représentable et du dicible. Zola est certainement l'un des plus grands écrivains de la limite, sociale et individuelle. La critique, souvent injuste envers lui, ne s'est pourtant pas complètement trompée : s'il n'est pas pornographe comme elle l'a accusé à tort³⁰⁵, il a néanmoins dévoilé, en pionnier de la sexologie et de la psychanalyse, les dessous d'une sexualité liée à un puissant instinct de mort. Il suffit de lire *La Bête humaine* ou *La Joie de vivre* pour s'en convaincre. La bête, parce qu'elle est brute, renferme effectivement toute la violence (sexuelle) de l'animal. Bête de luxure, bête de crimes : elle se mue inmanquablement en bête d'aveux. Après avoir arpenté la marge et les bas-fonds de la société, la bête, justement parce qu'elle est humaine, doit se confesser. À l'orée du discours social, parce que se mouvant à la lisière de la collectivité, dans ce que Zola nomme le « monde à part », la bête d'aveux déclenche le jaillissement d'une voix primitive, celle de l'intériorité inquiétante et des

³⁰⁴ Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 519.

³⁰⁵ Voir, entre autres, l'amusant dictionnaire d'Ambroise Macrobe, *La Flore pornographique. Glossaire de l'école naturaliste extrait des œuvres de M. Émile Zola et de ses disciples*, Illustrations par Paul Lisson, Doublelzevir éditeur, 1883, 226 p.

secrets enfouis à travers des strates temporelles sans fin. C'est qu'avec la bête, nous sommes rarement en régime culturel. Elle fait plutôt intervenir un imaginaire du naturel : elle évolue à l'arrière-plan du civilisé et du policé. Toujours spontanée dans ses réactions, elle dévoile un savoir brut. Elle parle aussi par inadvertance, souvent, de sa voix emportée, violentant l'autre, victime, qui écoute et subit ses aveux.

La brutalité est intimement liée, dans l'œuvre zolienne, au tout-dire et à l'aveu. En 1880, Zola énonce clairement, dans un texte intitulé « De la moralité en littérature », la double voie qui s'offre à l'écrivain en cette fin de siècle : soit l'hypocrisie des « histoires trempées dans les vertus de convenance et à la mode³⁰⁶ », soit la vérité des réalités humaines. Évidemment, pour le romancier naturaliste, la voix du vrai est la seule avenue acceptable d'un point de vue scientifique et littéraire. D'ailleurs, il ne cache pas sa déception envers son époque fallacieuse et regrette que « l'hypocrisie se déclar[e] dans notre société de plus en plus civilisée³⁰⁷. » Or, cette facticité se diffuse également dans la littérature par toute une série de masquages et de gommages des éléments jugés trop bruts : « le mot cru y est évité, le vice y garde une gaze sous laquelle il apparaît plus séduisant », le mensonge est privilégié et le « vice idéalisé »³⁰⁸. La civilisation et le progrès entraînent la naissance d'une société « très raffinée³⁰⁹ », qui ne peut qu'être scandalisée devant les représentations crues du roman naturaliste. Symptôme d'une société parfois pudique qui se questionne de plus en plus sur l'archaïque et qui a peur de la dégénérescence, l'hypocrisie vise à soustraire à la vue les inavouables secrets qui hantent l'homme de ce siècle :

L'hypocrisie est choyée, payée grassement; tandis que la brutalité a contre elle la masse énorme des gens que gêne la franchise. Si cette brutalité, si cette audace de tout dire n'est pas dans le tempérament même de l'écrivain, cela paraît bien vite, la spéculation devient évidente et l'écrivain spéculateur tombe presque immédiatement dans un juste mépris³¹⁰.

³⁰⁶ « De la moralité en littérature », *OC*, t. XII, p. 508.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 498.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*, p. 508-509.

À cette finauderie « savante et gouvernée par des convenances³¹¹ », Zola oppose la brutalité qu'il rapproche de la franchise et de la vérité. Le tout-dire ne saurait être policé. Les critiques l'ont amèrement reproché au romancier. Selon Louis Ulbach, le naturalisme est une « littérature violente³¹² ». Dans sa célèbre critique de *Thérèse Raquin*, il qualifie l'œuvre de « roman brutal, plein de sanie, de crimes et de prostitutions³¹³ ». Jules Lemaitre fait état de la « poésie magnifique et terrible dans sa tristesse et dans sa brutalité³¹⁴ » du romancier naturaliste. Il poursuit ainsi :

Or, certains écrivains [...] ne veulent étudier la Vie que dans ses aboutissements les plus distingués, et ne prennent l'homme qu'au dernier point de son développement intellectuel et moral. M. Zola le prend dans ses commencements, proche encore de la bête, proche de la fange. D'autres nous décrivent les sentiments humains dans leur degré suprême de finesse et de grâce, et dans leurs subtils conflits avec l'intelligence et la volonté. M. Zola les observe et les traduit au moment où ils se réduisent presque encore à des instincts et à des sensations. C'est là le domaine où il est souverain³¹⁵.

Le roman est, pour ces critiques, de nature brutale, car il confronte l'homme à sa propre primitivité. Parce qu'il rappelle l'importance de la bête et la présence de la brute dans la société, le roman naturaliste se transforme, selon Jules Lemaitre, en « un *memento* de nos lointaines origines³¹⁶ ».

En se greffant sur l'imaginaire de la bête humaine et sur la poétique de l'instinct qui servent d'ossature à l'œuvre zolienne, la brutalité de la vérité rappelle la prévalence du naturel, du non façonné et du spontané qui régissent les aveux malgré soi et les secrets arrachés. En effet, la violence des actions et paroles irréfléchies et involontaires ramène, dans le présent et dans le réel, l'enfoui et le primitif. Elle souligne aussi l'éclipse des facultés intellectuelles et la primauté de la pulsion. Dans ces moments où leur raison s'envole, où ils agissent sous l'impulsion d'un autre en soi, où des mots sont prononcés à leur insu et scandalisent leur auditeur, les

³¹¹ *Ibid.*, p. 498.

³¹² Louis Ulbach, « La Littérature putride », *Le Figaro*, 23 janvier 1868; *OC*, t. I, p. 674.

³¹³ *Ibid.*, p. 674.

³¹⁴ Jules Lemaitre, « La Bête humaine », *Le Figaro*, 8 mars 1890, p. 1.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*

personnages sont des brutes, au sens positif du terme, c'est-à-dire au sens où ils échappent au civilisé pour faire entendre du vrai et de l'archaïque. Parce qu'elle ne maîtrise pas (ou peu) les règles du savoir-vivre et de la convention sociale, la bête zolienne a donc une voix crue. Elle permet d'envisager et de questionner le fondement du langage de vérité chez Zola. Comme l'écrit Jean Borie, « la bête humaine, donc, c'est une violence, ou un monstre, caché sous le "verniss" de la civilisation, monstre que ce vernis est impuissant à contenir et qui, périodiquement, s'échappe de par le monde³¹⁷. » Violente dans sa forme et son contenu, l'énonciation du vrai est souvent irréversible. La bête d'aveux convoque un imaginaire du « coup brutal³¹⁸ » et du « choc inévitable³¹⁹ », du « contrecoup³²⁰ » et de la « secousse³²¹ ». Point de rupture à la fois temporel et narratif, l'aveu fait l'expérience de l'irruption brutale du réel qui fait trembler le récit et qui amène à la surface l'enfoui.

On constate que, chez Zola, la brutalité éclate dans les scènes de dévoilement d'un secret. Contraint à l'extériorisation, poussé par les souvenirs qui assaillent le personnage, l'intime avoué fait violence au sujet de son énonciation ainsi qu'à ses destinataires. Dans *Madeleine Féral*, Zola décrit avec minutie la description de l'impact physique de l'aveu. Le corps pantois de Guillaume qui reçoit la parole comme une massue, suggère, comme le commente Philippe Dufour « un pouvoir destructeur de la parole³²² ». La vérité énoncée à voix haute laisse derrière elle des corps persécutés. C'est que le surgissement du secret est sans ménagement : « il la forçait à être *brutale*. Elle eut un élan de *rage*. "Écoute, s'écria-t-elle *violemment*, tu m'as suppliée de ne jamais te parler de mon passé [...] il faut que je te parle de cela, pour que tu empêches Jacques de me voir... Je l'ai connu, comprends-tu?"³²³ » Zola surdétermine la brutalité de l'acte d'aveu. Lancé dans « un élan de rage », il est

³¹⁷ Jean Borie, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 95.

³¹⁸ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 804.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 838.

³²⁰ *Ibid.*, p. 839.

³²¹ *Ibid.*

³²² Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 104.

³²³ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 789. Nous soulignons.

impétueux dans sa forme : elle crie « violemment ». Il est aussi incisif dans son contenu : Madeleine avoue avoir eu une relation avec Jacques, le meilleur ami de son mari. En se substituant au geste violent, la voix fatale se matérialise et torture le pauvre Guillaume : « il crut qu'il recevait un coup sur le crâne ». Comme le souligne Philippe Dufour, à propos du dialogue dans les romans réalistes, « la parole a un impact physiologique autant que psychique : elle est éprouvée dans la chair. L'auditeur n'est plus qu'un corps sans voix, une présence silencieuse et passive³²⁴. » L'aveu a une force de frappe verbale parce qu'il est un dire performatif et un acte perlocutoire. Si avouer, c'est réaliser l'aveu par le fait même de le prononcer, c'est aussi, chez Zola, littéralement atteindre l'autre, récipiendaire de cette parole incoercible, dans son intégrité physique et morale. C'est pourquoi Guillaume fléchit sous le joug de la confession de sa femme : « Non, je ne puis te dire cela... Et! qu'ai-je besoin de le cacher! Tu dois tout savoir, tu ne me parleras plus de guérison... [...] Guillaume n'eut pas un frisson; il mollissait sous les coups³²⁵. » La force perlocutoire de l'aveu transparaît dans la description du corps meurtri et chancelant de Guillaume – « il tendit les mains en avant comme pour s'accrocher dans sa chute³²⁶ » – qui dramatise les effets pathétiques de la révélation : « Ses cheveux légèrement dressés sur ses tempes, ses prunelles agrandies, ses lèvres blanches et fiévreuses, toute sa face bouleversée par une angoisse poignante, semblait prier le ciel de ne point le frapper avec tant de cruauté³²⁷. » Le corps glacé, le tremblement nerveux, les cheveux se dressant sur la tête indiquent la fatalité de l'aveu, qui est vécue comme un événement traumatisant, voire comme une apparition d'ordre fantomatique. D'ailleurs, Jacques n'est-il pas un revenant d'outre-tombe? Non seulement il revient du pays des morts, mais il ne cesse de réapparaître en image à Madeleine qui le matérialise ensuite en

³²⁴ Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, op. cit., p. 97.

³²⁵ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 841.

³²⁶ *Ibid.*, p. 789.

³²⁷ *Ibid.*, p. 790.

parole automatique³²⁸. La description de l'impact de la parole qui blesse les personnages suggère que les aveux, en régime zolien, laissent sur le corps de l'autre des traces d'énonciation.

La révélation du vrai a aussi des effets psychologiques importants. Elle déclenche effectivement chez Guillaume une crise nerveuse, où il perd la raison et la voix : « "Lui!... oh! malheureuse! malheureuse!" répéta-t-il d'une voix brisée³²⁹. » Cette unique parole lâchée comme un cri scande tout le récit de Madeleine : « Malheureuse! malheureuse! répétait Guillaume. [...] Malheureuse! malheureuse! répétait toujours Guillaume³³⁰. » Parce que la voix de Madeleine qu'il subit malgré lui envahit complètement l'espace discursif, Guillaume a difficilement accès à son propre langage : il est littéralement sans voix. « Hébété, stupide³³¹ », il s'enferme dans une répétition :

[I]l répétait : La malheureuse! la malheureuse! avec le balancement de cou d'un idiot qui n'aurait trouvé que cette parole au fond de son crâne vide. Il n'y avait, en effet, rien que cette plainte dans son pauvre être endolori. Il ne savait plus même pourquoi il souffrait; il se berçait de ces litanies lamentables, de ce mot dont le sens avait fini par lui échapper³³².

Parce que son « crâne [est] vide » ou plutôt trop rempli de l'aveu de l'autre, Guillaume devient idiot. Pour Marie Scarpa, qui a travaillé sur les « bêtas » chez Zola, « l'idiot, c'est la parole impossible dans un univers de mots³³³. » L'aveu est effectivement présenté par le romancier comme un trop-plein de mots. L'incapacité de communiquer de Guillaume le met du côté de l'enfant. En fait, il s'agit moins d'un retour à l'*infans* (au sens de celui qui ne parle pas) qu'à une régression à un état

³²⁸ Madeleine est elle aussi confrontée à une parole déstabilisante. Geneviève, qui a tout entendu de sa confession, lui jette à la face des paroles blessantes tirées des saintes Écritures. Elle lui dit que « Dieu le père ne pardonne pas! » et qu'elle est une fille de l'Enfer. Dominée par la voix fatale de Geneviève, qui se substitue à celle de Dieu, Madeleine « chancel[le] » devant cette parole prophétique (*Ibid.*, p. 796.)

³²⁹ *Ibid.*, p. 790.

³³⁰ *Ibid.*, p. 790-791.

³³¹ *Ibid.*, p. 792.

³³² *Ibid.*

³³³ Marie Scarpa, « De Quasimodo à Marjolin le sot : la mémoire culturelle du roman zolien », *Zola. Mémoire et sensations, op. cit.*, p. 61.

passé. Il redevient le collégien « abruti » qu'il était : « Guillaume s'abandonna; il fut un élève détestable, abruti par les coups, par les gros mots et par les pensums. Lent, maladif, hébété, il sanglotait au dortoir pendant des nuits entières : c'était là sa seule protestation³³⁴. » Ayant pour seule parole de protestation les sanglots – il vit son enfance dans les pleurs –, Guillaume arrive rarement à exprimer ses émotions ainsi qu'à se défendre contre les violences physiques et verbales. Confronté au langage violent de l'autre, que ce soit celui des enfants au collège ou de Madeleine, il se replie sur lui-même. Et lorsqu'il parvient à expulser difficilement une parole, sa voix ne lui appartient plus : « "Tu savais pourtant que Jacques était mon ami, mon frère", dit-il d'une voix étrange, d'une voix qui n'était plus la sienne³³⁵. »

En plus de le brutaliser mentalement et physiquement, l'aveu de Madeleine déclenche chez lui un processus mémoriel. Se transformant en vecteur temporel particulièrement efficace, il met face à face, dans une improbable fiction, l'enfant victime qu'était Guillaume et la jeune fille qu'a connue Jacques, parce que sa violence rappelle celle de l'enfance : « Il y avait en lui plus d'épouvante que de colère. Jadis il prenait cette attitude au collège quand ses camarades venaient de le rouer de coups, et qu'il se désespérait dans un coin, en se demandant quelle faute il avait pu commettre³³⁶. » L'aveu se fait l'écho des « bourrades », des « coups de poing », des « taloches »³³⁷ que le jeune homme recevait en pension. Le passage de la brutalité de l'aveu aux molestations passées suggère que non seulement la parole avouante chez Zola fait ressusciter le passé de la fautive, mais aussi celui de l'auditeur. « [D]e ses grands yeux d'enfant suppliants et terrifiés³³⁸ », il dévisage son bourreau de la même manière qu'il regardait ses camarades de classe. Parce qu'il est constamment confronté à une violence rituelle, jouant et rejouant le rôle expiatoire du bouc émissaire, il est prisonnier de la marge. Lors de son enfance, il « expi[e] la faute

³³⁴ *Madeleine Féral, OC*, t. I, p. 725.

³³⁵ *Ibid.*, p. 792.

³³⁶ *Ibid.*, p. 790.

³³⁷ *Ibid.*, p. 725.

³³⁸ *Ibid.*, p. 790.

des coupables³³⁹ », c'est-à-dire de ses parents, car il est « un fils du péché ». Surnommé le « Bâtard », battu physiquement et psychologiquement par toute la communauté (les voisins, les professeurs ainsi que les enfants), il vit en « paria » et en martyr³⁴⁰. Or, la vindicte populaire a failli se terminer dans le sang : « À deux reprises, il lui vint la pensée de se noyer dans le puits du collège. Il avait alors douze ans³⁴¹. » Ayant échappé à cette violence collective, il est destiné désormais à expier la faute de sa femme. Derrière le rite du bouc émissaire qui se répète surgit le rituel de la torture qui hante l'histoire de l'aveu. Guillaume d'ailleurs l'exprime clairement : « Le jour, on me martyrisait; je regardais les murailles froides du collège avec des désespoirs de prisonnier enfermé dans une salle de torture [...] »³⁴². Zola inverse toutefois la pratique tortionnaire traditionnelle qui vise ultimement à arracher une vérité au contrevenant afin d'agir comme preuve dans le système judiciaire. Or, le supplicié, ici, n'a rien à avouer; au contraire, c'est le bourreau qui est le coupable. Torturé symboliquement pour un crime qu'il n'a pas commis³⁴³ – que ce soit l'adultère de sa mère ou de sa femme –, Guillaume n'a rien à dire. Il ne peut que balbutier une parole dont le sens ne fait justement plus sens parce qu'il n'est pas à l'origine du méfait.

Zola fait état, dans plusieurs romans, de cette nature brutale de l'aveu qui s'apparente à une pratique sacrificielle. Ainsi, dans *Le Vœu d'une morte*, l'aveu de Mme de Rionne a un effet virulent sur le jeune Daniel qui fait écho au « coup sur le crâne » qu'a reçu Guillaume :

Son âme [à Daniel] était navrée. Il se taisait, épouvanté des tristesses qu'il entrevoyait. C'était le premier pas qu'il faisait dans la science de la vie, et tout son être ignorant se révoltait en face de l'injustice du malheur. Il n'eût pas autant frémi, s'il se fût agi d'une tête moins chère; mais la *cruelle réalité se révélait en le frappant* dans son unique affection. Il avait comme un frisson de peur, car il sentait bien que, dès ce moment, il lui faudrait vivre et lutter.

³³⁹ *Ibid.*, p. 725.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*, p. 825.

³⁴³ De même que Cabuche, dans *La Bête humaine*, est torturé, lui, littéralement pour un crime qu'il n'a pas accompli.

Pourtant, son besoin de se dévouer le poussait à écouter ardemment cette confession dernière. C'étaient des ordres suprêmes qu'il recevait, il attendait que son devoir lui fût dicté³⁴⁴.

La confession de Mme de Rionne agit comme un rite soulignant le passage de l'adolescent à l'adulte. Elle est, pour Daniel, un « premier pas » dans le monde. Le rite se fait par la révélation d'un savoir dissimulé sur la vie, celui de la réalité dure et froide qui se terre derrière les apparences de bonheur : « Les paroles qu'il venait d'entendre lui expliquaient ce que son innocence d'enfant lui avait rendu obscur³⁴⁵. » L'agonie est le lieu d'une parole de vérité (nous l'avons vu avec celle de Madame Chanteau). L'agonisante « disant dans la mort ce qu'elle avait caché toute la vie³⁴⁶ » se libère de ses secrets de femme du monde. Ce faisant, elle donne symboliquement, dans un dernier soubresaut de vitalité, naissance au jeune homme. Il n'est désormais plus ignorant :

Mais, sans qu'il en eût conscience, pendant cette longue nuit funèbre, il grandissait en courage, il devenait un homme. La scène terrible à laquelle il venait d'assister, le désespoir qui l'avait profondément secoué, toute cette éducation forte de la souffrance tuaient en lui l'enfant peureux. Dans son accablement, il sentait vaguement ce travail de la douleur, il s'abandonnait à cette force qui le transformait, mûrissant en quelques heures son cœur et son intelligence³⁴⁷.

L'aveu est d'autant plus brutal qu'il immole littéralement « l'enfant peureux » qu'était Daniel. Spectateur d'une parole qui l'assassine et qui signe le dernier souffle de la pénitente, il reçoit pourtant le coup comme une offrande. Point de départ du roman (la scène a lieu au chapitre liminaire), la confession lui assigne une « mission³⁴⁸ », qui est en fait une fonction narrative : il sera désormais le père spirituel et « l'ange gardien³⁴⁹ » de Jeanne. Non seulement elle transmet un savoir fondé sur la souffrance humaine, mais elle est aussi un testament et un legs narratifs

³⁴⁴ *Le Vœu d'une morte*, OC, t. I, p. 133-134. Nous soulignons.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 145.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 133.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 142.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 134.

³⁴⁹ *Ibid.*

qui établissent les actions à venir du récit. À l'inverse, dans *Madeleine Féral*, elle témoigne de la persistance du passé qui ne cesse de faire retour dans le monde des mots. Inaltérablement, le roman répète une histoire qui a déjà eu lieu. Dans sa réaction, Daniel est un double inversé de Guillaume. La confession de sa protectrice scelle son accession au statut d'adulte. Or, Guillaume, nous l'avons dit, devient idiot. L'aveu pour ce dernier s'avère un rite de passage dévoyé puisqu'il s'enlise dans la déraison : « Dans ses mauvais rêves, secoué par la fièvre de ce demi-sommeil qui hallucine les moindres souffrances, il s'était perdu au fond de ses pensées monstrueuses [...] »³⁵⁰. Zola insiste sur cet « état de demi-sommeil »³⁵¹ qui l'abêtit : le jeune homme « rêvait éveillé un cauchemar »³⁵². Incapable de distinguer le cauchemar du réel, Guillaume sombre dans un état de folie où revient en images la faute de sa femme : les détails sexuels s'étant gravés dans sa mémoire et sa chair, il reproduit en pensée l'aveu de Madeleine. La parole, comme l'a énoncé Roland Barthes, est irréversible³⁵³ ; c'est pour cela qu'elle est aussi douloureuse : « Jamais elle ne pourrait reprendre ses paroles, jamais son mari ne les oublierait »³⁵⁴.

L'aveu génère une pratique sacrificielle symbolique qui dévoile la toute-puissance du langage et qui engendre « une série de morts métaphoriques »³⁵⁵ et de folies irrémédiables. Zola prend au mot l'expression idiomatique des paroles blessantes. La mise en scène de la révélation montre que, pour l'écrivain naturaliste, l'aveu n'est pas que mortifiant, il est aussi meurtrier. En effet, comme nous l'avons vu, il enferme Guillaume dans la déraison morbide, mène Madeleine au suicide et met à mort, de façon allégorique, le jeune Daniel. N'est-il pas aussi à la source de la mort de Grandmorin et de Séverine dans *La Bête humaine*? Le premier est assassiné à la

³⁵⁰ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 803-804.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 800.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Roland Barthes écrit, dans son ouvrage *Sur Racine*, que la parole est terrible parce qu'elle est « un acte » et qu'elle est « irréversible ». Il poursuit ainsi : « nulle parole ne peut se reprendre : livré au Logos, le temps ne peut remonter, sa création est définitive. » (Seuil, 1963, p. 119.)

³⁵⁴ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 845.

³⁵⁵ Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, op. cit., p. 110.

suite de l'aveu du viol de Séverine à Roubaud. La seconde meurt de sa révélation criminelle à Jacques, que l'aveu pousse littéralement à tuer. Jacques sait pourtant le méfait de Séverine : il l'a lu sur son visage. Or, tant qu'elle n'a pas mis en mot sa responsabilité, il se croit guéri. Le silence est prophylactique. Comme l'explique Arielle Meyer :

[C]e savoir entrevu mais non explicité, tout à fait contraire aux principes zoliens, est pourtant celui qui panse la plaie assassine. Tandis que l'autre, le savoir transformé en récit, le savoir prenant appui sur le dévoilement et la révélation de tous les détails, le savoir naturaliste par excellence, est un pousse-au-crime qui déterre les mauvais instincts³⁵⁶.

Chaque aveu, dans *La Bête humaine*, s'accompagne d'une pulsion meurtrière. Plus les personnages avouent dans ce roman, plus il y a de crimes pulsionnels. L'aveu produit des actions, engendre une cascade d'intrigues qui découle de son énonciation. Il a un pouvoir de contamination hautement dangereux. En effet, il ne transmet pas qu'un savoir, il propage aussi son contenu brutal et sa force de frappe. Contaminé par les mots de Madeleine, Guillaume reproduit cette violence dans le réel. Malgré lui, il la retourne contre une autre victime innocente, ici, sa petite fille, Lucie : « Guillaume éprouva un regret cuisant de sa brutalité. [...] [V]oilà qu'il tuait les enfants maintenant³⁵⁷ ! » L'effet de corruption suggère que l'aveu, parole meurtrissant sa victime, réveille un comportement brusque et violent : il « sentait lui venir des besoins invincibles de brutalité³⁵⁸. » L'aveu fait surgir un autre en lui, il déchaîne la brute et génère des passions criminelles. « [G]lacé du frisson froid des assassins³⁵⁹ », il aurait pu tuer Lucie. Plus loin, complètement désespéré, il a « des envies terribles de [...] serrer [Madeleine] à la gorge, de lui appuyer ses poings sur les lèvres, pour la réduire au silence³⁶⁰. » La dynamique du bourreau et de la victime atteint son paroxysme dans *La Bête humaine*. En effet, l'aveu de Séverine à Roubaud est tout

³⁵⁶ Arielle Meyer, *Le Spectacle du secret : Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, p. 226.

³⁵⁷ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 809.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 844.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 809.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 844.

aussi performatif que celui de Madeleine et engendre une réponse faite de coups de poing :

Alors, ce fut abominable. Cet aveu qu'il exigeait si violemment venait de l'atteindre en pleine figure, comme une chose impossible, monstrueuse. Il semblait que jamais il n'aurait supposé une infamie pareille. Il lui empoigna la tête, il la cogna contre un pied de la table. Elle se débattait, et il la tira par les cheveux, au travers de la pièce, bousculant les chaises. Chaque fois qu'elle faisait un effort pour se redresser, il la rejetait sur le carreau d'un coup de poing. Et cela haletant, les dents serrées, un acharnement sauvage et imbécile. La table, poussée, faillit renverser le poêle. Des cheveux et du sang restèrent à un angle du buffet. Quand ils reprirent haleine, hébétés, gonflés de cette horreur, las de frapper et d'être frappée, ils étaient revenus près du lit, elle toujours par terre, vautrée, lui accroupi, la tenant encore aux épaules³⁶¹.

La torture infligée à sa femme est une manière pour Roubaud d'imprimer sa marque sur ce corps violé et, ainsi, de lui assigner un signe de propriété. Il s'agit de marquer la chair par le biais de la violence conjugale pour effacer l'autre trace, plus profonde, d'ordre sexuel.

Ce qui intéresse l'écrivain naturaliste dans l'aveu, c'est le moment où le voile qui cache la mascarade mise en place pour préserver le secret se déchire et où la vérité, en éclatant au grand jour, moleste le récipiendaire de la révélation. L'aveu devient torture; il s'accompagne de souffrances et d'affliction. Dès lors, il est dramatique et engendre du pathétique. Pour Madame Raquin, il est vécu comme une mise en lambeaux d'un pan complet de sa réalité. En effet, la vérité la frappe de plein fouet « comme un éclair, brûl[e] les yeux de la paralytique et entr[e] en elle avec le heurt suprême d'un coup de foudre³⁶². » Son corps paralysé est soudainement galvanisé quelques instants par la force de l'aveu « brutal et écrasant³⁶³ ». Pour la première fois, elle a accès aux coulisses de la réalité. Et ce qu'elle entend lui fait violence : « Elle sentit en elle un écroulement qui la brisa. Sa vie entière était désolée, toutes ses tendresses, toutes ses bontés, tous ses dévouements venaient d'être

³⁶¹ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1014.

³⁶² *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 635.

³⁶³ *Ibid.*, p. 642.

brutalement renversés et foulés aux pieds³⁶⁴. » Le paradigme de la brutalité accompagne souvent celui du dévoilement³⁶⁵ : il souligne alors l'impact de la révélation et la transformation « brusque » du récipiendaire de cette parole emportée et foudroyante. À propos de Madame Raquin, Zola n'hésite pas à mettre en relief la modification profonde qui s'accomplit dans son cœur à la suite de l'aveu des deux meurtriers de son fils :

Dans le brusque changement de son cœur, elle se cherchait avec égarement et ne se reconnaissait plus; elle restait écrasée sous l'envahissement brutal des pensées de vengeance qui chassaient toute la bonté de sa vie. Quand elle eut été transformée, il fit noir en elle; elle sentit naître dans sa chair mourant un nouvel être, impitoyable et cruel, qui aurait voulu mordre les assassins de son fils³⁶⁶.

L'aveu effectue une séparation d'avec l'état moral antérieur : le passage de la bonté à la vengeance ainsi que la naissance d'un Autre en soi, pour Madame Raquin, ou encore la naissance de la folie, pour Guillaume, soulignent l'apparition d'un ordre inédit dans lequel tout ce qui appartient au temps d'avant est relu à la lumière du savoir nouvellement acquis.

Dans ces conditions, l'aveu est un principe de lisibilité, plutôt de relecture, qui donne lieu à une activité herméneutique. Non seulement il permet de comprendre le passé au regard d'un savoir nouveau, mais il déclenche des « prophéties rétrospectives³⁶⁷ », c'est-à-dire qu'il reconstitue une séquence narrative par des indices, qui, une fois interprétés, deviennent des objets de connaissance. Ainsi, à partir d'une analepse homodiégétique, pour reprendre la terminologie de Genette, où Guillaume relit les « cinq années d'amour qu'il avait passées dans la possession de

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 635.

³⁶⁵ De même, dans *L'Argent*, les aveux de Maxime laisse Caroline anéantie, « la gorge serrée, frappée au cœur » (Pl., t. V, p. 220.) « C'était comme un brusque déchirement du voile [...] elle le voyait à cette heure dans sa crudité affreuse, sans complaisance possible. Elle voyait Saccard à nu [...] » (*Ibid.*, p. 221.)

³⁶⁶ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 636.

³⁶⁷ Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1989, p. 169.

Madeleine³⁶⁸ », Zola montre que l'aveu de la jeune femme ne modifie pas que le présent. En effet, il remodèle et réécrit le passé :

Et maintenant un doute atroce le rongait; il se revoyait baisant ces épaules soyeuses, il sentait sous ses lèvres les frissons de cette peau, et il se demandait avec angoisse si ses lèvres seules la faisaient frissonner, si elle n'était pas toute chaude, toute frémissante encore des caresses d'un autre. [...] [E]lle retrouvait sans doute, à son contact, les fièvres qu'un premier amant lui avait fait connaître. Certes, elle devait songer à cet homme dans ses bras, et il allait jusqu'à se dire qu'elle goûtait peut-être un plaisir monstrueux à évoquer les jouissances du passé pour doubler celles du présent³⁶⁹.

De la même manière, Madame Raquin relit le passé avec un regard nouveau : le souvenir de « petites circonstances qu'elle ne s'était pas expliquées jadis³⁷⁰ » prennent désormais un sens éclairant. L'aveu se transforme en principe de cohérence et de liaison. Il permet de combler les trous et les blancs qui parsèment l'histoire passée, apparaissant désormais comme une fiction : « Cette comédie ignoble avait duré pendant quatre ans, il avait joué sans le savoir un rôle odieux³⁷¹ ». De même, pour Madame Raquin, le dévoilement de la vérité fait surgir le « spectacle effroyable de sang et de honte³⁷² » qui se jouait à son insu. L'aveu génère un « déplacement de la réalité³⁷³ » et un recadrage du réel parce qu'il superpose une nouvelle trame narrative sur l'histoire de leurs vies. Madame Raquin et Guillaume vivaient dans un récit disjonctif et elliptique, où certains segments avaient volontairement été omis. En actualisant l'oublié et le caché, l'aveu participe alors d'une activité de jonction qui fait basculer ce passé troué dans un univers de la mémoire et de la compréhension. L'indétermination du passé de Madeleine et le meurtre de Camille trouvent leur résolution dans la parole avouante.

Si l'aveu du passé renoue avec une communication en rupture et rétablit une cohérence narrative, il signe aussi la destruction de la famille. Zola renverse la

³⁶⁸ *Madeleine Féral, OC, t. I, p. 800.*

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Thérèse Raquin, OC, t. I, p. 636.*

³⁷¹ *Madeleine Féral, OC, t. I, p. 800.*

³⁷² *Thérèse Raquin, OC, t. I, p. 635.*

³⁷³ *Madeleine Féral, OC, t. I, p. 801.*

conception habituelle de l'aveu, qui « marque, selon Gabriel Deshaies, la continuité de la structure sociale et le triomphe du groupe³⁷⁴ » : en effet, le sujet prend acte de sa responsabilité et réinstaure un équilibre rompu par la faute. Dans *Madeleine Féral*, la confession pourtant engendre un divorce symbolique : « La scène de la nuit précédente avait comme brisé leur mariage³⁷⁵. » La révélation, si elle met au jour la vérité, a une contrepartie négative qui se traduit par l'élimination progressive des multiples liens qui unissent le couple : par exemple, leur fille a désormais, après l'aveu, aux yeux de son père, une ressemblance avec le premier amant. Incapable de voir au-delà de la survivance de Jacques en Lucie, Guillaume est dépouillé de sa filiation et de son héritage biologique : « Il n'avait plus de fille, plus de lien vivant qui l'attachât à Madeleine³⁷⁶. » L'aveu a défait l'intégrité familiale. Alors qu'un lien se dénoue, un autre, plus fort, se dévoile : « le lien fatal qui s'était noué jadis entre Jacques et Madeleine lui paraissait si solide, si vivant, qu'il les accusait d'adultère³⁷⁷ ».

Reconstitution d'un passé difficile à enterrer, réécriture de l'histoire du personnage, relecture personnelle et sensible d'une vie et des événements marquants qui l'ont constituée, reconnaissance d'un fait antérieur qui participe d'une tentative de compréhension du présent en crise, l'aveu fait surgir, dans le réel, une version inédite d'un drame. Retours en arrière qui déclenchent le surgissement incontrôlable de souvenirs, les aveux, à l'intérieur de la fiction zolienne, permettent au personnage de saisir sa vérité constitutionnelle et de mettre en jeu celle du roman. Puisqu'il possède une capacité de mise en lumière, l'aveu fait sortir de la pénombre l'enfoui de l'individu, mais ce processus est violent dans sa forme et ses effets. Dans ces conditions, la réapparition sur le plan du langage d'un accident souvent traumatisant se fait par une parole brute qui suppose un certain rapport à l'animalité et à la folie.

³⁷⁴ Gabriel Deshaies, « L'Aveu », *Rapports du Congrès des médecins aliénistes et neurologistes de France et des pays de langue française*, LIII^e session, Nice, 5-10 septembre 1955, Masson et cie, p. 115.

³⁷⁵ *Madeleine Féral*, OC, t. I, p. 863.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 809.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 802.

Zola, obsédé par le fantasme du tout-dire, stigmatise les impacts et la portée de la révélation qui est moins éclairante que dangereuse. Les aveux se dessinent effectivement sur fond d'ombres et d'angoisses et se dévoilent dans la nuit trouble des instincts. Qu'on retrouve des images de violence dans les scènes d'aveux révèle le poids fatal et l'intensité de la vérité, et amplifie le lien qui unit le dévoilement à l'impulsivité. Elles rendent compte de la puissance du langage qui brutalise celui qui ne veut pas avouer et celui qui assiste à ce douloureux spectacle. De l'aveu zolien ressort un imaginaire de la fatalité énonciative, redoublant le déterminisme biologique.

Par sa définition, l'aveu suppose une vérité et un dire-vrai qui, dans l'œuvre zolienne, devraient logiquement voir le jour sans entrave (on sait à quel point la vérité est fondamentale pour l'écrivain). Pourtant, les aveux des personnages montrent que la parole, dans les moments de crise, est plutôt ce qui s'évade de l'organisme, ce qui se dérobe de la volonté et ce qui fait violence à l'autre. Ils ramènent l'individu à la brutalité de ses instincts. D'une certaine manière, Zola reprend, à son compte, une vieille conception du corps selon laquelle la parole déliée entraîne « le risque de ne plus s'appartenir, de se trouver départi de l'empire sur soi³⁷⁸. » Le corps devrait, suivant les divers traités de civilité, être un réceptacle hermétique où se contiennent toutes formes d'émotions, de paroles, de passions³⁷⁹. Au contraire, chez Zola, on le sait depuis les études de Jean-Louis Cabanès, le corps, parce qu'il est poreux et

³⁷⁸ Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage, op. cit.*, p. 220.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 211 et les suivantes. Les auteurs citent l'extrait suivant fort éclairant : « Le mot même de *contenance* l'exprime tout seul en ce que venant du mot *contenir*, une personne n'est censée avoir de la contenance, que parce qu'elle contient en premier lieu ses passions, et puis ses membres ou ses actions, sa langue ou ses paroles dans les bornes, où toutes ces choses-là doivent être [...] On ne dit d'un homme [...] qu'il se possède que parce qu'il possède son intérieur, ou ses passions : et qu'ensuite celles-ci retenant l'extérieur, tout ce que nous voyons de cet homme paraît posé ou tranquille. » (Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France et ailleurs parmi les honnêtes gens*, Paris, 1671, p. 322-323; cité par Courtine et Haroche, *Histoire du visage, ibid.*)

troué³⁸⁰, est inapte à retenir et à dominer le moi. Par l'apparition de la fêlure, il se détraque, laisse sortir au-dehors ce qu'il y avait de comprimé à l'intérieur. La porosité de l'enveloppe corporelle participe à la transformation de l'énonciation. Incapable de faire œuvre de rétention des émotions et sensations, le corps déborde de lui-même, se vide dans une parole lancée de manière automatique. Dans cet organisme où cohabite le sujet et l'Autre – entendons ici la bête humaine –, le personnage risque à tout moment de basculer dans la décontenance, ou plus précisément dans une mise en mots excessive. L'irruption d'une prodigalité des paroles suggère bel et bien un débordement des frontières du corps. Non seulement les personnages zoliens sont prisonniers d'un *fatum* biologique, mais ils sont emprisonnés dans une fatalité narrative qui les oblige à dire une parole malgré eux. L'aveu impulsif dévoile alors la vérité du sujet : il sépare l'authentique du factice, l'indubitable de l'hypothétique, le profond du superficiel. S'il réduit l'individu à ses instincts et à ses réflexes, l'aveu involontaire est aussi garant d'une sincérité de l'énonciation et de l'impulsion. Comme l'explique Juan Rigoli, « parler sous la *dictée* des passions, c'est en somme laisser les passions parler elles-mêmes leur propre langage par le truchement du sujet [...] »³⁸¹. Dans l'aveu automatique, être et dire ne font qu'un, puisqu'il est une expression incontrôlable. Chez Zola, les personnages ne se confessent pas, parce qu'ils sont torturés par une conscience contrite ou par des remords accablants. Ils avouent plutôt instinctivement et involontairement dans la montée irrésistible du secret et des souvenirs torturants qui s'y greffent. Dans ces moments où « la volonté, c'est-à-dire l'activité raisonnable, disparaît, [...] l'individu retombe au règne des instincts »³⁸² et se rapproche de son animalité. Divisé, le moi tente de résister aux pulsions et de censurer la bête endogène qui le taraude. L'aveu incoercible expérimente une limite du corps et du langage parce qu'il manifeste une division du sujet.

³⁸⁰ Voir à ce sujet Jean-Louis Cabanès, « La Chair et les mots », *Le Magazine littéraire*, « Zola. L'Autre visage », n° 413, octobre 2002, p. 42-44.

³⁸¹ Juan Rigoli, *Lire le délire*, *op. cit.*, p. 140-141.

³⁸² Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté*, *op. cit.*, p. 72.

En somme, il y a dans les manifestations de l'aveu malgré soi une co-présence de concepts aliénistes. En effet, il concentre deux modèles de pensée, un ancien et un nouveau, qui bornent la seconde moitié du siècle. Dans un premier temps, Zola explicite ses affinités avec le discours psychiatrique, qui, depuis Esquirol et Baillarger, fait de la vésanie la conséquence d'un dysfonctionnement de la volonté où le sujet aliéné est dominé par une mémoire et une imagination sur lesquelles il n'a plus d'emprise. Ce premier paradigme de la mémoire, de la sensation et de l'instinct fait de l'émergence de la parole un succédané de l'hallucination. Dans un deuxième temps, le romancier prolonge cette idée de l'involontaire vers un automatisme réflexe lié au système nerveux et au cerveau. La question du réflexe cérébral, travaillée, entre autres, par Janet et Ribot à la fin du siècle, remodèle les maladies de la volonté et la conception de la conscience. La pensée, le psychique et l'activité mentale sont désormais en corrélation avec un processus corporel. Nous verrons, dans le chapitre suivant, que le romancier parle aussi de l'aveu involontaire en termes d'activités oniriques.

CHAPITRE II
PATHOLOGIES DE LA PAROLE DANS *THÉRÈSE RAQUIN* : LES MULTIPLES
VOIX DE L'AVEU

La vision grandissait, la chambre se
peuplait de fantômes.

– Émile Zola¹

Je lis dans la pensée de mes
fantômes, c'est-à-dire dans la mienne.

– Albert Lemoine²

Le roman *Thérèse Raquin* est entièrement bâti sur une ostentation : dire le secret, sans véritablement l'avouer. Construit sur un dédoublement du langage, un volontaire, l'autre involontaire, le récit entremêle divers registres de la parole : aphasie, voix du rêve, hallucinations verbales, aveux. Zola porte une attention toute particulière aux différentes manières de faire parler la folie, qu'elle soit hystérique ou criminelle. En effet, il déploie audacieusement, dans ce roman charnière, publié en 1867, une série d'états de la parole : tout d'abord, il met en scène un langage purement usuel réduit à remplir de bruits l'espace de la fiction et calquant, à certains égards, l'énonciation déraisonnante du fou; ensuite, il articule des confessions muettes totalement hallucinées entre les deux meurtriers qui vont engendrer une succession d'aveux dévoilant le secret du crime et de l'adultère; enfin, il termine sur le silence aphasique de la mère Raquin. De prime abord, rien, dans le projet zolien, ne laissait présager cet investissement langagier. Plus que de la parole, le romancier voulait avant tout parler du corps. D'emblée inscrit dans une filiation scientifique, ce roman de jeunesse est, écrit Zola dans sa préface à la deuxième édition, « l'étude d'un

¹ *La Confession de Claude*, OC, t. I, p. 87.

² Albert Lemoine, *Du sommeil au point de vue physiologique et psychologique*, J.-B. Baillière, 1855, p. 311. Notons que Zola a lu ce livre, qui apparaît dans la liste des ouvrages de physiologie qu'il a consultés en 1868 pour la rédaction des *Rougon-Macquart*. (Ms 10345, f° 155, Pl., t. V, p. 1675; FRM, t. I, p. 198.)

cas curieux de physiologie³ ». Bien logé sur « le terrain de l'observation et de l'analyse⁴ », l'écrivain dessine, à partir d'un régime ordonné du savoir physiologique puisé dans les théories de Taine et de Deschanel, une galerie de portraits distinctifs révélant les tempéraments de chacun des personnages : Camille, le lymphatique; Laurent, le sanguin; et Thérèse, la nerveuse, évoluent en fonction de leur déterminisme et du milieu qui influencent leurs agissements. Cependant, après le meurtre de Camille par Thérèse et Laurent, un choc se produit chez les personnages. L'assassinat ébranle, non seulement, « le mécanisme humain⁵ » par l'apparition d'une succession de détraquements, de déraisonnements et de fissures psychiques, mais bouleverse aussi les modalités narratives du texte. À partir de la mort de Camille, Zola met en place deux éléments importants qui modifient le récit. D'une part, le roman est fondé sur une narration qui ne cesse de refléter le crime et sa victime. L'écrivain invente une série de dispositifs faisant constamment réapparaître l'indésirable : les hallucinations, les tableaux du défunt peints par Laurent, François le chat qui, aux yeux hallucinés de Laurent, est une réincarnation de Camille⁶, le langage insensé et délirant des meurtriers, les aveux à Mme Raquin sont des tactiques narratives unissant, en un même lieu, le mort et le vivant, le visible et l'invisible, et provoquant la collision conflictuelle du passé délinquant et du présent aliéné. Ensuite, le contenu de ces dispositifs, qui évoque la présence du secret criminel et sexuel, permet l'exposition des failles intérieures des personnages et colore d'une teinte pathologique le récit. Au lieu d'offrir uniquement, comme dans la première partie du roman, une description de l'extériorité du corps qui révèle, en toutes lettres, la psychologie du personnage, à partir de grilles de lectures soit anthropométriques ou physiologiques, Zola multiplie les effets de révélations et d'aveux qui mettent à l'avant-plan l'expressivité aliénée d'une intériorité secrète du corps. Il s'agira de voir

³ Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, 15 avril 1868; OC, t. I, p. 520.

⁴ *Ibid.*, p. 521.

⁵ *Ibid.*, p. 520.

⁶ « Camille est entré dans ce chat, pensa-t-il. Il faudra que je tue cette bête... Elle a l'air d'une personne. » (*Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 612.)

ici, en portant une attention particulière aux multiples réécritures du discours psychiatrique, comment l'énonciation du crime dans *Thérèse Raquin* est tributaire d'un état du rêve, plus particulièrement du cauchemar, et de la folie.

« *L'Intelligence en déshabillé*⁷ » : l'état du rêve chez Zola

Fondé sur une dichotomie structurante, *Thérèse Raquin* met en scène l'alternance de deux états de conscience, l'un de l'onirisme et de la folie qui conduit à des aveux involontaires; l'autre de la veille et de la contenance qui correspond à l'occultation du secret criminel. Le texte joue sur un dédoublement pathologique qui est non seulement lié à l'état liminaire des personnages, comme nous le verrons, mais au secret que personnifie le fantôme de Camille. La déraison s'éprouve comme une infiltration du rêve dans l'état de veille. En cela, le récit s'inscrit dans le cadre épistémique de son époque qui considère que « le prototype de toutes les formes de ce que l'on appelait parfois "dédoublement" (mais pas encore dissociation) fut fourni par le somnambulisme et le rêve⁸. » Si les différents modes de l'aliénation que sont le cauchemar, la vision, l'hallucination, l'obsession morbide révèlent la dualité de la psyché, ils servent aussi dans le roman zolien à exhiber le secret. Le romancier reprend à son compte l'idée de Moreau de Tours pour qui les « actes involontaires – "actes manqués", dirions-nous – appartiennent à l'état de rêve⁹ » : « Tout acte de la faculté pensante accompli sans le sentiment libre et spontané du moi appartient à l'état de rêve [...]. Le songe commence là où cesse la liberté de diriger nos pensées¹⁰. » D'où chez Zola l'apparition d'un paradigme du rêve lors de nombreuses

⁷ Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent; suivies des Recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, Didier et Cie, 1865, p. 5.

⁸ Tony James, « Dédoublement », *L'Évolution psychiatrique*, n° 64, 1999, p. 740.

⁹ Tony James, « Les Hallucinés : "rêveurs tout éveillés" – ou à moitié endormis », dans *Les Arts de l'hallucination*, sous la dir. de D. Pesenti Campagnoni et de P. Tortonesi, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 20.

¹⁰ Jacques-Joseph Moreau de Tours, « De l'identité de l'état du rêve et de la folie », *Annales médico-psychologiques*, 3^e série, n° 1, 1855, p. 387-388. À propos de cette citation, Tony James écrit : « Le passage clef dont cette citation est extraite laisse préfigurer *La Psychopathologie de la vie quotidienne*

scènes d'aveux automatiques. Dans *La Bête humaine*, la confession involontaire du viol de Séverine se dénoue dans « une voix involontaire de rêve¹¹ ». L'aveu onirique coïncide avec une abolition de la volonté et une suspension des facultés intellectuelles que Zola expose en termes d'un « oubli de tout » et d'une « sorte de paralysie » de la pensée¹². De la même manière, Thérèse confesse, comme une automate, à Madame Raquin ses regrets comme dans un songe : « elle continuait son monologue dans le rêve¹³. » Le rêve, dans l'œuvre zolienne, est cet état singulier où la volition ne bâillonne plus les aveux : il est un lieu hautement révélateur de l'intériorité psychique du personnage¹⁴.

Les années 1850 voient l'émergence de nombreuses recherches sur les affinités qu'entretient le rêve avec les maladies de l'esprit. Brierre de Boismont, Jules Baillarger, Moreau de Tours et Alfred Maury contribuent à approfondir les rapports du rêve, de la folie, du délire et de l'hallucination. Parce que l'activité onirique est

et, de fait, a été lu par Freud, car cet article figure dans la bibliographie de *L'Interprétation des rêves*. » (Tony James, « Les Hallucinés : "rêveurs tout éveillés" – ou à moitié endormis », *op. cit.*, p. 20.) Freud a aussi lu les ouvrages sur le rêve d'Alfred Maury et d'Albert Lemoine qui nous servent à penser la conception du rêve au XIX^e siècle. Notons surtout que Zola a lui aussi lu l'étude de Moreau de Tours. L'édition en livre publié en 1855 apparaît dans la liste des ouvrages de physiologie qu'il a consultés en 1868 pour la rédaction des *Rougon-Macquart*. (NAF 10345, f^o 142, Pl., t. V, p. 1674; *FRM*, t. I, p. 180.)

¹¹ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1012.

¹² *Ibid.*

¹³ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 646.

¹⁴ Chez les Goncourt, le rêve est aussi considéré comme le lieu du retour involontaire des souvenirs et du passé. Sœur Philomène, par exemple, fait un rêve érotique troublant : elle imagine que deux ailes de papillon volent autour d'elle, la caressent pour finalement se transformer en lèvres et en baiser. Le rêve suggère ici son amour pour l'interne Barnier. (Voir *Sœur Philomène*, Du Lérot éditeur, coll. « D'après nature », 1996, p. 118-120.) Par ailleurs, Germinie, somnambule, évoque sa vie d'une « parole de sommeil, involontaire, échappée, palpitante, suspendue [...] ». (*Germinie Lacerteux*, GF-Flammarion, 1990, p. 190.). Mais, à l'inverse des personnages zoliens qui ne peuvent s'empêcher d'avouer, Germinie, même dans le rêve, réussit à retenir ses secrets, ce qui suppose, paradoxalement, un travail de la volonté : Mademoiselle, spectatrice, « écoutait ces aveux prêts à jaillir et machinalement arrêtés [...] » (*ibid.*). Les romans des Goncourt, particulièrement celui de la célèbre servante, se distinguent justement de ceux de Zola dans la manière dont les romanciers traitent le fonctionnement du secret et du dévoilement. Alors que l'œuvre zolienne est fondée sur un tout-dire, celle des Goncourt n'est-elle pas de l'ordre du non-dévoilement, de l'implicite, du non-dit? Toujours est-il que Germinie ne laisse rien paraître de son secret : non seulement elle garde « la force de tout retenir et de tout renfoncer » (*ibid.*, p. 177), mais sa physionomie reste silencieuse. Germinie ne dit rien, n'avoue pas.

désormais considérée dans ses ressemblances avec l'aliénation mentale¹⁵, elle intéresse de plus en plus les sciences de la psyché. Comme l'explique Jacqueline Carroy, « ce n'est plus l'expérience de l'éveil et de la conscience normale, mais celle du rêve et de l'hallucination qui constituent le modèle du fonctionnement psychique¹⁶. » Par le truchement d'un paradigme du songe, Zola développe, dans ses romans, l'idée du dédoublement des personnages (états de somnambulisme, d'insomnie, d'hallucination) : le rêve correspond dans la fiction naturaliste à une perte de repères tout autant qu'à une aboulie. Jacques Lantier sert de modèle paroxystique, lui que sa pulsion meurtrière plonge dans le monde onirique :

Et les choses, autour de Jacques, n'étaient plus que dans un rêve, car il les voyait à travers son idée fixe. Sa vie de chaque jour se trouvait comme abolie, il marchait en somnambule, sans mémoire du passé, sans prévoyance de l'avenir, tout à l'obsession de son besoin. Dans son corps qui allait, sa personnalité était absente¹⁷.

Le rêve prend une forme abyssale, immergeant le rêveur dans « un gouffre noir » et dans un « néant où il n'y avait plus ni temps ni espace, où il gisait inerte, depuis des siècles peut-être¹⁸. » Pour Jacques Lantier, l'état somnambulique fait à la fois ressurgir la sensation d'un temps déraciné de l'histoire et un oubli des actes accomplis en dehors de la conscience. Comme hypnotisé et possédé, Lantier révèle sa double personnalité :

Il s'éveillait d'un sommeil de plomb, effaré de rentrer brusquement en possession de lui-même, comme après un évanouissement profond. Peut-être avait-il dormi trois heures, peut-être trois jours. [...] Il n'avait plus été en lui, il s'y retrouvait, avec la stupeur des choses qui s'étaient faites en dehors de son vouloir. [...] [E]t, la tête vide, très calme comme après une forte saignée, il se hâta de retourner à l'impasse d'Amsterdam¹⁹.

¹⁵ « L'aliénation mentale [...] offre avec le rêve tant de ressemblances » (Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, op. cit., p. 30) Comme le rappelle Maury, à l'orée de la crise de folie, il se manifeste chez les aliénés « quelque chose qui rappelle l'invasion du sommeil ». (*Ibid.*)

¹⁶ Jacqueline Carroy, *Les Personnalités doubles et multiples, entre science et fiction*, PUF, coll. « Psychopathologie », 1993, p. XII.

¹⁷ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1209.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1212.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1213.

L'image de la saignée rappelle le corps troué par lequel s'échappe le moi involontaire, et l'amnésie qui survient après la période somnambulique établit, comme le suggère Pierre Janet, « une sorte de scission entre les deux états. Un individu qui est vraiment somnambule vit de deux manières différentes. Il a deux existences psychologiques alternant successivement²⁰. » Dans *Thérèse Raquin*, l'état du rêve, s'il est concomitant à une posture aliénée et hallucinée des protagonistes et s'il redouble la dualité des personnages, n'est pas le lieu d'une perte de mémoire, mais au contraire d'une réminiscence pathologique qui s'incarne en fantôme.

L'apparition spectrale de Camille surgissant à l'approche de la nuit de noces des meurtriers, lorsque Laurent demande à Thérèse un rendez-vous pré-nuptial, signe l'avènement des hallucinations hypnagogiques. En effet, si, pour Laurent, « la pensée de Thérèse amenait le spectre de son mari²¹ », pour elle, « la proposition brûlante de Laurent, demandant un rendez-vous, après plus d'une année d'indifférence, l'avait brusquement fouettée. La chair s'était mise à lui cuire, lorsque, seule et couchée, elle avait *songé* que le mariage devait avoir bientôt lieu²². » Songer à Thérèse (« il songea de nouveau à Thérèse²³ ») ou au mariage, c'est aussi se mettre à rêver au fantôme. Le songe comme travail involontaire de la pensée semble être le premier stade du rêve : « Les yeux fermés obstinément, cherchant le sommeil, il sentait malgré lui ses pensées travailler, s'imposer, se lier les unes aux autres, lui présenter toujours les avantages qu'il aurait à se marier au plus vite²⁴. » Dans cette scène, Laurent subit toutes les étapes du sommeil. L'insomnie le fait divaguer sur son mariage prochain : « Alors, voyant qu'il ne pouvait dormir, que l'insomnie tenait sa chair irritée, il se mit sur le dos, il ouvrit les yeux tout grands, il laissa son cerveau s'emplir du souvenir de la jeune femme²⁵. » Or, Zola décrit cet état comme une « rêverie » d'une « lucidité

²⁰ Pierre Janet, *Contribution à l'étude des accidents mentaux chez les hystériques*, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2004 [1893], p. 265.

²¹ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 589.

²² *Ibid.*, p. 592. Nous soulignons.

²³ *Ibid.*, p. 588.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

étonnante²⁶ ». Oscillant entre l'endormissement et l'éveil, Laurent est « un rêveur éveillé », pour reprendre la terminologie d'Esquirol définissant les hallucinés²⁷. Il est dans un état de « somnolence vague » que le romancier explique également comme un « demi-sommeil²⁸ ». Dans cet entre-deux, il s'initie à l'hallucination. Le rêve est comme une radiographie de sa pensée, qui met en image ses idées persécutrices. Déjà, dans *La Confession de Claude*, Zola avait détaillé ce procédé de matérialisation des pensées dans le rêve : « ce n'étaient plus de simples pensées, une jalousie de cœur, c'étaient des tableaux horribles, vivants, d'une netteté effrayante²⁹. » Comme la perception sans objet, le rêve offre une représentation visuelle d'une saisissante précision : il a une valeur hautement *monstrative*. Ainsi, Laurent devient le spectateur de son intériorité qui se dévoile à travers une succession de projections imagées et d'idées faisant retentir les impressions de jadis : « Ses souvenirs devenaient des réalités qui impressionnaient tous ses sens. [...] Ses pensées se déroulaient devant lui en spectacles réels³⁰. » La mise en spectacle de la mémoire et de la pensée montre que l'expérience onirique est de l'ordre de la révélation et de l'introspection involontaires : « Toutes ces pensées, avouées ou inconscientes, lui revenaient³¹. » Si, dans l'état de veille, il parvient à « chasser les pensées qui venaient » et à « chasser le fantôme de sa victime »³², donc à opérer un contrôle et un tri des images, dans le songe, qui correspond pour Zola au moment où « la volonté lui échapp[e] » et où « les pensées reviennent] doucement, une à une, reprenant possession de son être défaillant »³³, il est plutôt la victime et la proie de l'entité nocturne qu'est Camille. De la même manière, Madeleine Féral réussit à éloigner le fantôme de Jacques

²⁶ *Ibid.*, p. 589.

²⁷ Étienne Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, t. 1, J.-B. Baillière, 1838, p. 203.

²⁸ *Thérèse Raquin*, OC, t. 1, p. 590.

²⁹ *La Confession de Claude*, OC, t. 1, p. 83.

³⁰ *Thérèse Raquin*, OC, t. 1, p. 589. Voir aussi Alfred Maury, dans *Le Sommeil et les rêves*, qui évoque aussi le rôle de spectateur du rêveur. (*Op. cit.*, p. 157.)

³¹ *Ibid.*, p. 595.

³² *Ibid.*, p. 590.

³³ *Ibid.*

lorsqu'elle est réveillée. Or, dans le sommeil, elle succombe à son amant imaginaire : « Dès qu'elle glissait au sommeil, dès que sa volonté se détendait dans le vague des songes, son corps s'abandonnait et revivait ses anciennes amours³⁴. » Parce que l'automatisme psychologique prend le relais de l'expérience raisonnante, le rêveur n'oriente plus le flux de ses idées et ne censure plus ses impulsions : en fin de compte, il n'est « plus maître de son esprit³⁵ ». En cela, la conception zolienne du rêve s'apparente à celle de Maury qui l'évoque en termes de « l'intelligence en déshabillé³⁶ ». Cette métaphore revient également sous la plume de Flaubert et des Goncourt qui parlent d'un « déshabillé de la pensée » et « de l'âme »³⁷. Selon le *Dictionnaire de l'Académie française*, « se montrer, paraître dans son déshabillé, en déshabillé », c'est « se montrer, paraître tel que l'on est³⁸. » Pour Alfred Maury, l'expression consiste surtout à souligner la levée momentanée de l'activité raisonnante. En effet, le rêve enlève le « vêtement d'apparat que l'on appelle la raison, et cette contenance quelque peu fatigante que l'on nomme la conscience³⁹. » Il manifeste, par des retours de souvenirs oubliés, une voix de l'organisme (les penchants et les instincts « parlent » et « font agir » en dehors de la conscience) qui n'a pas été censurée⁴⁰. Le « déshabillé de l'intelligence » métaphorise ainsi le processus de révélation qui a lieu durant le rêve⁴¹ et l'émergence d'une « conscience

³⁴ Madeleine Féral, *OC*, t. I, p. 860.

³⁵ Thérèse Raquin, *OC*, t. I, p. 590.

³⁶ Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, *op. cit.*, p. 5.

³⁷ Cité par Jacqueline Carroy, « Écrire et analyser les rêves avec Maury et Freud », dans *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les sciences de l'homme au milieu du XIX^e siècle*, sous la dir. de J. Carroy et de N. Richard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 114. Les Goncourt utilise l'expression du « déshabillé du corps et de l'âme » dans *Madame de Pompadour* pour souligner ce moment où « la passion s'exhale, éclatant en plaintes amères ». (*Madame de Pompadour*, Charpentier, 1881, p. 146.)

³⁸ Article « Déshabillé », *Dictionnaire de l'Académie française*, vol. 1, 6^e édition, J. P. Meliène, Libraire-éditeur, 1835, p. 571.

³⁹ Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 90. Alfred Maury racontant un de ses rêves (ce sera un des premiers savants à analyser ses propres rêves) explique comment le travail involontaire de la mémoire dans l'activité onirique a fait surgir ce qu'il croyait avoir oublié : « Très certainement, je l'avais su, comme elle, mais le souvenir s'en était effacé. Le rêve, en l'évoquant, m'avait comme révélé ce que j'ignorais. (*Ibid.*, p. 71.)

⁴¹ « En rêve, l'homme se révèle donc tout entier à soi-même dans sa nudité et sa misère natives. Dès qu'il suspend l'exercice de sa volonté, il devient le jouet de toutes les passions contre lesquelles l'état de veille, la conscience, le sentiment d'honneur, la crainte nous défendent. » (*Ibid.*, p. 92.)

insciente », c'est-à-dire pour Maury d'une conscience automatique qui fait surgir ce que la raison et la volonté ne refoulent plus⁴². Pour Albert Lemoine, tout comme pour Maury, les états oniriques et ceux délirants réaniment des vestiges mémoriels ensevelis : « Un détail trop insignifiant pour exciter l'attention a cependant laissé un vestige dans sa mémoire [à l'aliéné]; le délire, l'extase réveillent ce souvenir oublié, et, la foi, aidant, il vous révèle tout à coup une science qui vous étonne⁴³. »

À quoi rêve alors Laurent? Dans la première étape du sommeil, alors que « son intelligence rest[e] éveillée⁴⁴ » malgré l'engourdissement et l'abrutissement de la somnolence, il parcourt la ville à la recherche de sa maîtresse. La déambulation reproduit le mécanisme exploratoire du rêve. Mais, rapidement, le fantasme se transforme en cauchemar par un procédé de substitution : Thérèse est remplacée par Camille. Et l'irruption du spectre a pour effet de réveiller le rêveur. Or, graduellement, le fantôme n'apparaît plus uniquement en songe, mais aussi durant les périodes de veille. La vision onirique en vient à influencer et à contaminer la vie diurne. C'est lors du mariage que le rêve, comme état second de la conscience et comme lieu d'apparition du revenant, envahit le monde du jour. Nous avons montré ailleurs⁴⁵ que Thérèse et Laurent sont des personnages liminaires, selon la définition qu'en donne Marie Scarpa, à savoir qu'ils incarnent des « figures bloquées sur les seuils, figées dans un entre-deux constitutif et définitif, “inachevées”⁴⁶ » d'un point de vue ethnologique. Ils font office de mauvais passeurs parce qu'ils restent enfermés dans la phase liminale du rite de passage matrimonial. Dans sa logique rituelle, l'alliance attribue aux individus un nouvel état social. Comme l'écrit Zola, le mariage « venai[t] de [...] lier à jamais⁴⁷ » Thérèse et Laurent, mais, psychologiquement, ils

⁴² *Ibid.*, p. 93.

⁴³ Albert Lemoine, *Du sommeil*, op. cit., p. 311-312.

⁴⁴ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 590.

⁴⁵ Sophie Ménard, « Les Fantômes nuptiaux chez Zola », *Romantisme*, n° 149, 3^e trimestre, 2010, p. 97-110.

⁴⁶ Marie Scarpa, « Le Personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, 3^e trimestre, 2009, p. 28.

⁴⁷ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 603.

deviennent « plus étrangers l'un à l'autre qu'auparavant⁴⁸. » Le changement de statut est manifestement ritualisé, malgré les diverses lacunes⁴⁹ : la noce, même si elle s'apparente davantage à une cérémonie funéraire (Grivet trouve « la noce triste⁵⁰ »), produit du sens pour la collectivité entourant les Raquin⁵¹. Pourtant, ce sens n'est jamais ressenti par les *passeurs* :

[I]ls étaient mariés et ils n'avaient pas conscience d'un nouvel état; cela les étonnait profondément. Ils s'imaginaient qu'un abîme les séparait encore; par moments, ils se demandaient comment ils pourraient franchir cet abîme. Ils croyaient être avant le meurtre, lorsqu'un obstacle matériel se dressait entre eux. [...] Ils ne sentaient pas leur union, ils rêvaient au contraire qu'on venait de les écarter violemment et de les jeter loin l'un de l'autre⁵².

Le mariage, qui met toujours en place un phénomène d'agrégation, se transforme ironiquement ici en un rite de séparation, qui, d'un point de vue psychiatrique, correspond à une dissociation pathologique, faisant prendre conscience aux nouveaux mariés de leur étrangeté. La seule différence entre la phase de marge (avant l'union conjugale) et celle post-liminaire est la levée de l'interdit sexuel qui est désormais devenu rituel nuptial. Mais, parce que, pour eux, rien n'a changé, ils « ne compren[nent] pas pourquoi cela leur serait permis⁵³ ». Comme l'explique Marie Scarpa,

l'individu en position liminale [...] se trouve dans une situation d'entre-deux et c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux : il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états⁵⁴.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Notamment la dotation de Mme Raquin à sa nièce, les cinq cents francs donnés par Mme Raquin à Laurent pour qu'il s'habille et qu'il achète les « cadeaux d'usage » à Thérèse (*ibid.*, p. 602), la lettre de consentement du père de Laurent et le fait que la jeune fille ne quitte pas la demeure familiale.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 604.

⁵¹ Ironiquement, pour Grivet et Michaud, le mariage signe la fin du deuil et la disparition du fantôme de Camille dans la boutique : « Le souvenir de Camille n'était plus là; le mari mort, ce spectre, qui les glaçait, avait été chassé par le mari vivant. » (*Ibid.*, p. 620.)

⁵² *Ibid.*, p. 603-604.

⁵³ *Ibid.*, p. 604.

⁵⁴ Marie Scarpa, « Le Personnage liminaire », *op. cit.*, p. 28.

C'est le cas de Thérèse et Laurent qui s'imaginent « être avant le meurtre », c'est-à-dire au moment où Thérèse était mariée à Camille. N'ont-ils pas plutôt l'impression qu'elle forme un couple avec un mort? Ou plutôt n'a-t-elle pas toujours été unie à un trépassé? Camille est, dès le début du roman, déjà un revenant; sa mère l'ayant « disputé à la mort pendant une longue jeunesse de souffrances⁵⁵ ». Le tempérament lymphatique accentue le caractère fantomatique du jeune homme dont la figure « pâlie⁵⁶ » est marquée par ses multiples voyages dans le pays des morts : Madame Raquin lui ayant « donné la vie plus de dix fois⁵⁷ ». L'alliance de Thérèse avec Camille, le mort-vivant, transforme la nouvelle mariée en enterrée vivante. De la maison tombeau (Thérèse a l'impression de descendre « dans la terre grasse d'une fosse⁵⁸ ») à la chambre hantée, Thérèse est constamment confrontée à la mort qui s'associe à ses unions matrimoniales. D'ailleurs, le second mari, dont la chair est à jamais gravée par la morsure du défunt, qui lui fait justement sentir sa présence durant la cérémonie de mariage⁵⁹, est un double de Camille : il prend possession de son domicile, s'empare de sa place dans le lit de sa femme et devient « un second fils⁶⁰ » aux yeux de sa mère.

L'échec rituel advient, comme nous l'avons dit, car les passeurs sont enfermés dans un temps précédant le rite⁶¹. Mais, cette carence est suppléée par une autre forme de passage : Thérèse et Laurent entrent dans un autre « monde », celui du rêve. Parce que le mariage est un rite dévoyé dans sa dimension symbolique, il se transforme en un tremplin hors du réel : « ils étaient comme dans un rêve⁶² ». Après

⁵⁵ *Thérèse Raquin*, OC, t, I, p. 528.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 534.

⁵⁹ « Pendant que le maire lui lisait le code, pendant que le prêtre lui parlait de Dieu, à toutes les minutes de cette longue journée, [Laurent] avait senti les dents du noyé qui lui entraient dans la peau. » (*Ibid.*, p. 604.)

⁶⁰ *Ibid.*, p. 599.

⁶¹ Le titre du roman est, à cet égard, révélateur puisqu'au terme de la cérémonie de mariage Thérèse n'est plus une Raquin; elle devrait porter le nom de son nouveau mari. Or, à aucun moment, Zola ne mentionne un tel changement. En fait, Laurent n'a pas de nom de famille.

⁶² *Ibid.*, p. 603.

la cérémonie, les nouveaux mariés font une promenade qui « les avait comme bercés et endormis⁶³ » : ils « retombaient toujours dans une rêverie lourde; [...] ils remuaient les membres comme des machines⁶⁴. » Zola reprend ici l'image déjà développée par Alfred Maury du rêveur en automate. Dans le rêve,

l'homme est un automate dont la volonté monte de temps en temps les ressorts et dont l'habitude est comme le balancier. Cet automate continue d'aller quand la volonté est absente, tant que le ressort peut encore se débâter. Une fois l'horloge montée, les rouages continuent leur mouvement régulier, altéré quelque peu [...] ⁶⁵.

L'expérience onirique suggère à la fois un désordre psychique qui justifie, dans le cadre de la fiction naturaliste, la présence du fantôme, et un mariage placé sous le sceau de l'irréalité. En effet, toute cette journée apparaît aux yeux des nouveaux mariés comme fictive. Elle l'est non seulement pour eux, mais aussi pour tous les membres de leur communauté qui ne savent pas que derrière le « oui sacramentel⁶⁶ » se cache le sacrifice du premier mari. D'ailleurs, l'onirisme de l'union conjugale n'est que la suite logique d'une relation qui a pris forme dans le rêve : « J'ai fait un rêve, dit-il; je voulais passer une nuit entière avec toi, m'endormir dans tes bras et me réveiller le lendemain sous tes baisers... Je voudrais être ton mari⁶⁷... » S'agit-il d'un vrai rêve, au sens d'un phénomène psychique s'accomplissant durant le sommeil? Toujours est-il que l'appel à la réalisation d'un désir dans l'expérience onirique⁶⁸ s'inscrit aussi dans une vieille tradition voulant que les jeunes gens en âge de se fiancer voient dans un rêve prémonitoire l'identité de leur futur époux⁶⁹. Par ailleurs,

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, op. cit., p. 89.

⁶⁶ Thérèse Raquin, OC, t. I, p. 603.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 557. Remarquons que les temps de verbes suggèrent bel et bien une demande en mariage. En effet, la phrase « Je voudrais être ton mari... », qui est au conditionnel présent, est suivie de la réponse de Thérèse : « Oui, oui ».

⁶⁸ Rappelons que Freud a déclaré que « le rêve est l'accomplissement (déguisé) d'un désir (réprimé, refoulé). » (Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, nouv. éd. augmentée et entièrement révisée par D. Berger, PUF, 1967, p. 145.)

⁶⁹ Cette pratique a lieu essentiellement lors de la nuit de la Saint-Jean et de la veille de Noël. Elle est décrite par Paul Sébillot dans *Le Folklore de France*, t. I, Maisonneuve et Larose, 1968, p. 59; cité par Sophie Jama, *Rêve et cultures*, Montréal, Liber, coll. « Petite collection », 2009, p. 57.

le rapport entre le rêve et le fantôme, comme manifestation d'une superstition ou d'une croyance populaire, a été souligné par Maury, qui était, il faut le rappeler, aussi un spécialiste des légendes et du folklore⁷⁰ : en effet, il affirme qu'un « reste de croyance » peut se manifester dans le songe et que « ce vieux levain de superstition, que l'âge ou un événement impressionnant vivement l'imagination peut [être] raviver chez l'homme éclairé [...] »⁷¹. En présentant le mariage comme un rêve, Zola suggère surtout que l'alliance de Thérèse et de Laurent ne peut que se concrétiser dans l'illusion. Dans l'économie particulière du roman, il est cohérent que les nouveaux mariés captifs du monde du rêve voient Camille lors de leur nuit de noces puisque certaines « théories “primitives” de l'expérience onirique affirment l'existence d'une “âme” détachable, qui quitte le corps durant le sommeil, pour voyager dans un monde des morts souvent calqué sur celui des vivants [...] »⁷². Zola adhère à cette homologie du rêve et de la mort : en effet, dans *La Joie de vivre*, il compare le sommeil à un « vertige du néant⁷³ », alors que, dans *La Mort d'Olivier Bécaille*, il écrit : « le sommeil m'inquiétait, tellement il ressemblait à la mort⁷⁴. » Après le rite matrimonial, Thérèse et Laurent regardent d'ailleurs Paris avec « des yeux morts⁷⁵ ». L'apparition du paradigme du rêve, lors de la cérémonie maritale, amplifie la dissociation pathologique des personnages et redouble le rite de séparation : le mariage n'a pas opéré sa fonction de passage d'un statut social à l'autre; il a plutôt fait passer les nouveaux mariés dans un monde où le temps se dilate, où les figures

⁷⁰ En 1843, il fait paraître un *Essai sur les légendes pieuses du Moyen-Âge*, ainsi qu'un livre sur *Les Fées du Moyen-Âge*; en 1860, il publie *La Magie et l'astrologie dans l'Antiquité et au Moyen Âge, ou Études sur les superstitions païennes qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours*, etc. (Voir l'exhaustive bibliographie des écrits d'Alfred Maury faite par Florent Palluault, dans *Alfred Maury, érudit et rêveur*, op. cit., p. 131-189.)

⁷¹ Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, op. cit., p. 466. Notons que, dans *Lourdes*, Zola fait de la vision maritale de Bernadette la conséquence directe d'un milieu superstitieux.

⁷² Giordana Charuty, « Destins anthropologiques du rêve », *Terrain* [En ligne], n° 26, 1996, mis en ligne le 7 juin 2007, <terrain.revues.org/index3071.html>, consulté le 10 août 2010.

⁷³ *La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 998.

⁷⁴ *La Mort d'Olivier Bécaille*, OC, t. IX, p. 742. Aussi, déjà dans *La Confession de Claude*, le romancier établissait une correspondance entre la mort et le rêve : « La chair est contente, l'esprit court mollement dans ce beau pays du demi-sommeil, où la vie a toutes les voluptés de la mort. » (OC, t. I, p. 51.)

⁷⁵ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 603.

d'outre-tombe sont les maîtres et où les perceptions se modifient. Comme l'explique Marie Scarpa, « l'imaginaire zolien a la mémoire longue de la culture qui fait du rêve le "passage" par excellence⁷⁶ ».

Pensée, tout au long du XIX^e siècle, comme un intermédiaire entre l'au-delà et l'ici, entre la réalité et l'expérience vésanique, l'activité onirique est surtout comprise comme un lieu exploratoire où apparaissent, de façon brusque et involontaire, les vestiges du passé de chaque rêveur. Dans cette perspective, Maury évoque « un mouvement automatique et comme spasmodique de [l]a mémoire⁷⁷ » dans l'état du rêve qui conserve, tout comme dans le somnambulisme, « une gamme de souvenirs plus vaste que celle de l'éveil⁷⁸. » Cet emballement de la mémoire dans le rêve et l'aliénation mentale combiné à l'automatisme de la conscience a pour effet de faire surgir ce que la volonté ne « refoule » plus. Dans le roman zolien, c'est Camille, la victime sacrifiée, qui ne cesse de refaire surface par le biais du cauchemar et de l'hallucination. Ne pourrait-on pas dire alors, en reprenant la terminologie de Maury, que les idées « inscientes » de Thérèse et de Laurent se personnifient en fantôme? L'onirisme relève moins d'un type fantastique que pathologique. Pour Albert Lemoine, les « personnages » vus dans le rêve et dans l'hallucination relèvent effectivement d'une matérialisation de la pensée du rêveur et de l'aliéné :

Lorsqu'un rêve présente à mon imagination plusieurs personnages, je les entends tous parler comme je les vois agir, ou plutôt je les fais moi-même agir et parler; je lis dans la pensée de mes fantômes, c'est-à-dire dans la mienne qui leur attribue des sentiments et des idées conformes à leurs rôles⁷⁹.

Ainsi, Camille, le revenant, souligne un dérèglement à la fois physiologique et psychologique parce qu'il est, chez Zola, une création morbide des personnages⁸⁰. Le

⁷⁶ Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du « Rêve » de Zola*, Honoré Champion, 2009, p. 232.

⁷⁷ Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, op. cit., p. 164.

⁷⁸ Tony James, « Dédoublément », op. cit., p. 743.

⁷⁹ Albert Lemoine, *Du Sommeil*, op. cit., p. 311.

⁸⁰ Au XIX^e siècle, le mot « Phantasme » signifie à la fois « apparition », « spectre », « fantôme » dans le langage courant et est aussi utilisé, dans les manuels de médecine, pour évoquer l'hallucination. En effet, Pierre Larousse le définit comme une « lésion de la vue ou des facultés mentales, qui fait

fantôme est le symptôme d'un passé qui ne passe pas⁸¹ : il est le signe d'un remords physique pour Laurent et d'une hystérie nerveuse pour Thérèse. Dans sa préface, l'écrivain note qu'à défaut d'un autre mot plus apte à rendre compte de cet état pathologique particulier, il a dû recourir à celui de « remords » qu'il décrit comme « un simple désordre organique » et « une rébellion du système nerveux tendu à se rompre⁸². » Ainsi, le curieux syntagme de « remords physiques⁸³ » qu'il utilise à propos de Laurent s'explique en partie par les deux êtres qui vivent en lui. Le premier, « ayant la tête vide⁸⁴ », n'éprouve aucun regret du meurtre, le second, halluciné et terrorisé, s'abandonne à la dictée du rêve et des manifestations inscrites : Laurent n'a aucun contrôle sur ses pensées et sur son corps qui ne cessent de lui montrer la figure de sa victime. On se rappellera sa main qui peint « sans qu'il en eût conscience⁸⁵ » les traits du visage de Camille. Cette main étrangère possède une vie propre qui veut à tout prix communiquer : « Cette pensée que ses doigts avaient la faculté fatale et inconsciente de reproduire sans cesse le portrait de Camille lui fit regarder sa main avec terreur. Il lui semblait que cette main ne lui appartenait plus⁸⁶. » Tout comme la main de Madame Raquin qui cherche à dénoncer le crime, mais qui ne peut bouger, celle de Laurent se meut contre sa volonté. Si la paralysie

apercevoir des objets qu'on n'a pas réellement sous les yeux » (article « Phantasme », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XII, 1874, p. 754.) Taine, qui, selon Larousse, a été le premier savant à mettre en place une théorie scientifique du fantôme dans son ouvrage *De l'Intelligence*, définit l'hallucination vraie comme un fantôme : elle consiste à prendre « le fantôme pour un objet réel » (Taine, *De l'intelligence*, t. I, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005 [1870], p. 130.) Or le fantôme est, pour Taine, une image interne. Le revenant appartient également au domaine du rêve : « Tout ce qu'on voit en rêve peut s'appeler *fantôme* » (article « Fantôme », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. VIII, 1872, p. 96.). Par ailleurs, le revenant appartient également au domaine du rêve : « Tout ce qu'on voit en rêve peut s'appeler *fantôme* ». (*Ibid.*) Zola compare aussi les apparitions oniriques à des fantômes, notamment dans *La Confession de Claude* : « l'insomnie avait troublé ma raison, de pâles fantômes erraient dans mon ombre. » (*OC*, t. I, p. 13.)

⁸¹ Dans tous ces cas, « la brutale réémergence du passé dans le présent, du primitif dans le civilisé, de l'archaïque dans le moderne [est] vécue comme un phénomène de possession, de possession du vif par le mort. » (Françoise Gaillard, « La Peur des revenants », dans *Littérature et médecine ou les pouvoirs du récit*, sous la dir. de G. Danou, BPI/Centre Pompidou, coll. « BPI en actes », 2001, p. 95.)

⁸² *Thérèse Raquin*, *OC*, t. I, p. 520.

⁸³ *Ibid.*, p. 614.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 621.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 630.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 631.

empêche la motricité de la main de Madame Raquin, c'est plutôt un mécanisme d'automatisme du corps qui fait agir celle de Laurent. Est-elle alors le signe d'un remords du corps? Dans tous les cas, la repentance, dans ce roman, n'est effectivement pas morale puisque « l'âme [est] absente⁸⁷ » du processus. Ainsi, c'est le corps qui souffre et qui manifeste le secret aliénant par le biais d'images et de mouvements choréiques : « sa face se convulsionnait, ses membres se roidissaient; on voyait que les nerfs se nouaient en lui⁸⁸. » Le corps de Laurent est, d'une certaine manière, contrit, ce qui explique les « larmes de sang⁸⁹ » que lui et Thérèse versent. Si l'excrétion sanglante dévoile un épisode hystérogène⁹⁰, elle indique aussi une souffrance de l'organisme : les pleurs hémorragiques, tout comme les convulsions et le syndrome de la main étrangère, soulignent en quelque sorte une culpabilité du corps. Ainsi, le corps en crise, le rêve et l'hallucination extériorisent les divisions et les déchirements internes. Ils objectivent littéralement le secret.

Le revenant est chez Zola la personnification hallucinée du secret et de l'intériorité, lui qui est désespérément en manque d'incarnation. Il est donc de nature endogène. Comme l'explique Françoise Gaillard, le fantôme, dans la littérature de ce siècle positiviste, n'est plus métaphysique, mais biologique : il se « cach[e] sournement dans les gènes⁹¹ » des personnages. Ainsi, poursuit-elle,

au temps où les Rougon-Macquart grimpent jusqu'au sommet de l'échelle sociale, les morts n'ont plus besoin d'avoir recours à [une] lugubre mise en scène pour hanter les vivants et les pousser à l'action. Faisant retour, tout à la fois, dans leur esprit (hérité comportementale) et dans leur corps (hérité physiologique), ils agissent directement à travers eux⁹².

⁸⁷ *Ibid.*, p. 614.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 619.

⁹⁰ Selon A. Damalix, les larmes de sang constituent une anomalie d'excrétion résultant d'une affection nerveuse, plus particulièrement « dans la grande majorité des cas, [d']un phénomène, [d']une manifestation bizarre de l'hystérie ou de l'hystéro-épilepsie. » (« Des larmes de sang », dans *Archives d'ophtalmologie*, t. II, Adrien Delahaye/E. Lecrosnier, 1882, p. 440.) L'expression revient à quelques reprises dans l'œuvre zolienne, notamment dans *Madeleine Féral* où la jeune femme pleure, elle aussi, des larmes de sang (*OC*, t. I, p. 813) que Zola fait correspondre à un « cri [du] corps ». (*Ibid.*)

⁹¹ Françoise Gaillard, « La Peur des revenants », *op. cit.*, p. 91.

⁹² *Ibid.*

Le fantôme, dans l'univers naturaliste, est d'ordre génétique. Dès lors, ne souligne-t-il pas que les personnages qui le voient sont devenus à leur tour des fantômes, prisonniers entre deux états? En effet, halluciner le revenant, c'est bel et bien hésiter entre le rêve et la réalité, entre le surnaturel et le rationnel, entre la vie ou le trépas. L'halluciné évolue aux bornes du réel, tout comme le fantôme. Dans *Thérèse Raquin*, Zola se plaît à jouer sur la dichotomie entre rêve et veille⁹³. En effet, si le mariage est onirique, la nuit de nocces met en scène des insomniaques : « Enfin, l'insomnie était venue fatalement, apportant avec elle l'hallucination⁹⁴. » Ce passage du rêve à l'hallucination qui survient lorsque les rêveurs sont éveillés souligne bien que la nuit de nocces est l'étape liminaire marquant le basculement dans le monde de la folie. Comme l'explique Moreau de Tours, « le délire est encore le rêve, mais l'individu qui l'éprouve a passé de l'état de sommeil à l'état de veille⁹⁵. » La chambre des amants se transforme alors en « une chambre mentale » où « la présence spectrale de Camille [s']impose parce qu'elle est déjà inscrite dans le cerveau de Laurent⁹⁶. » Cette « chambre mentale » devient le théâtre du secret qui se manifeste par le biais d'hallucinations polysensorielles⁹⁷ : les hallucinés voient Camille (hallucinations visuelles), ils sentent le cadavre qui touche leur peau (hallucinations tactiles) et ils s'entendent penser (hallucinations verbales). C'est sur ce dernier type d'hallucinations que nous aimerions maintenant nous arrêter plus longuement.

⁹³ Nous avons vu, au chapitre II de la partie I, que les figures hystériques du roman zolien évoluent elles aussi sur les frontières poreuses du rêve et de la veille.

⁹⁴ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 614.

⁹⁵ Jacques-Joseph Moreau de Tours, « De l'identité de l'état du rêve et de la folie », *op. cit.*, p. 28.

⁹⁶ Jean-Louis Cabanès « L'Intériorité hallucinée dans le roman réaliste français de la deuxième moitié du siècle : de la clinique à l'esthétique », article inédit.

⁹⁷ L'expression est utilisée par Georges Lanteri-Laura, *Les Hallucinations*, Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 1991, p. 66.

*Les Conversations hallucinées, oculaires et extralucides*⁹⁸

L'apparition du spectre modifie la manière de parler : le fantôme étant, comme nous l'avons dit, une manifestation du secret criminel. Afin de briser le silence qui les protège de la guillotine, Thérèse et Laurent s'inventent une voix pour désigner l'événement traumatisant et les hallucinations qu'il a fait naître. Lors de leur nuit de noces, alors qu'ils tentent pour une première fois de revenir sur leur histoire d'amour, ils se racontent le crime. Mais au nom de Camille mentionné par Laurent, ils subissent « un choc aux entrailles⁹⁹ ». Le nom du défunt exprimé à voix haute déclenche un processus qui fait jaillir une vague d'hallucinations. Dans un premier temps, il condense une série d'affects et de sensations qui renvoient directement aux souvenirs. Ensuite, le mémoriel, tissé d'associations et d'images, se personnifie dans le surgissement intempestif du noyé : « Les souvenirs étaient lâchés, écrit Zola. Le spectre de Camille évoqué venait de s'asseoir entre les nouveaux époux, en face du feu qui flambait¹⁰⁰. » De la mention du défunt à son apparition, du mot proféré à sa matérialisation, Thérèse et Laurent s'aperçoivent que dire l'absent, c'est lui donner une consistance et c'est réveiller la mémoire que véhicule le revenant : « Le nom de leur victime suffit pour les emplir du passé, pour les obliger à vivre de nouveau les angoisses de l'assassinat¹⁰¹. » La figure spectrale et hallucinée, parce qu'elle est, selon la magnifique formule de Jean-Louis Cabanès, « une résurrection mémorielle¹⁰² » soulignant un dérèglement à la fois physiologique et psychologique, acquiert le statut d'indicible : Camille est innommable, sous peine d'apparition, et c'est également celui dont il ne faut pas mentionner la présence indésirable, sous peine de sombrer dans la folie et de se faire déclarer fou par autrui : « ils auraient

⁹⁸ Nous étayons ici notre article « Le Langage de la folie dans *Thérèse Raquin* de Zola, ou comment "parler comme un halluciné" », *Interpréter, juger, soigner. Herméneutique et clinique dans la représentation littéraire du médecin et de la médecine (XIX^e-XXI^e siècles)*, sous la dir. de L. Dumasy et de H. Spengler, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, à paraître en 2011.

⁹⁹ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 607.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Jean-Louis Cabanès, « L'intériorité hallucinée ... », article inédit.

parlé, qu'on les eût crus fous¹⁰³. » Dès lors, il faut l'exclure de la conversation, le condamner au silence puisqu'il porte avec lui le secret du délit et qu'il incarne le déclin de la raison des meurtriers. Mais comment dire le secret sans véritablement le proférer? Les assassins s'inventent une autre voix qui dévoile l'inavouable crime morbide et les ébranlements psychiques qui l'accompagnent.

Le langage, en plus de rendre visible le disparu, est chargé d'un passé lourd à éviter, mais impossible à avouer. Il est empreint d'indices renvoyant à la réalité du meurtre. Ainsi, pour parler de l'indicible, de ce fantôme assassiné qui ne cesse de revenir hanter ses meurtriers, il faut parler de l'hallucinatoire. En effet, Thérèse et Laurent revivent le drame de l'assassinat à partir de leurs hallucinations communes dans lesquelles ils narrent le récit du délit. La perception sans objet engendre une langue oblique qui se déploie à la fois par les signes du corps et par un dérèglement des sens. Comme l'écrit Zola, « tous deux entamèrent mutuellement des yeux la même histoire cruelle. Cet échange de regards terrifiés, ce récit muet qu'ils allaient se faire du meurtre, leur causa une appréhension aiguë, intolérable¹⁰⁴. » À ce moment précis, le récit se brise en deux dialogues qui s'enchâssent, un à voix haute, l'autre intérieur. Le premier – le dialogue extériorisé – consiste en l'étalage d'une énonciation purement ornementale : « il essaya de parler de choses indifférentes », « ils voulurent se forcer à une causerie banale. Laurent déclara qu'il faisait chaud dans la chambre, Thérèse dit que cependant des courants d'air passaient sous la petite porte de l'escalier¹⁰⁵. » Cette langue utilitaire qui parle littéralement « de la pluie et du beau temps¹⁰⁶ » emplît de bruits et de sons la chambre à coucher dans une tentative désespérée de faire disparaître le revenant et les souvenirs qui lui sont rattachés :

Et malgré eux, par un étrange phénomène, tandis qu'ils prononçaient des mots vides, ils devinaient mutuellement les pensées qu'ils cachaient sous la

¹⁰³ *Thérèse Raquin*, OC, t, I, p. 625.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 607.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

banalité de leurs paroles. Ils songeaient invinciblement à Camille. Leurs yeux se continuaient le récit du passé; ils tenaient toujours du regard une conversation suivie et muette, sous leur conversation à haute voix qui se traînait au hasard. Les mots qu'ils jetaient çà et là ne signifiaient rien, ne se liaient pas entre eux, se démentaient; tout leur être s'employait à l'échange silencieux de leurs souvenirs épouvantés¹⁰⁷.

Zola met en scène une conversation hallucinée qui crée une distorsion des signes dialogiques habituels. Le langage parlé à voix haute, « qui se traîn[e] au hasard¹⁰⁸ », est banal, utilitaire et illusoire : ils « causaient de mille riens, ayant grand soin de ne pas laisser tomber la conversation¹⁰⁹. » En effet, l'artificialité de l'énonciation transparaît dans la déconstruction du sens : les mots, mentionne Zola, sont « vides » et « ne signifiaient rien »¹¹⁰. D'ailleurs, Thérèse et Laurent n'ont « pas conscience des paroles qu'ils prononçaient [...] »¹¹¹. Autrement dit, leur dialogue est décousu, insignifiant et inconscient. Dès lors, ne rappelle-t-il pas l'état du rêve et, surtout, la parole perturbée, incomplète et sans liaison de l'aliéné¹¹². Une des caractéristiques du langage délirant est l'incohérence des phrases qui ne s'arriment pas à un sens clair et à une idée précise. Comme le constate Esquirol, ces paroles exprimées follement décèlent le désordre de l'intelligence : « les pensées se présentent en foule à son esprit, explique le célèbre aliéniste, se pressent, se poussent pêle-mêle; de même, les mots, les phrases s'échappent de ses lèvres sans liaison, sans suite, avec volubilité extrême¹¹³. » Le « débordement de paroles¹¹⁴ » de l'insensé trouve une résonance et

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 608.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 615.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 608.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Par rapport à l'aveu malgré soi, qui est de l'ordre de l'impulsion, les paroles prononcées inconsciemment sont plutôt de l'ordre de la somnolence. Cependant, contrairement à l'aveu malgré soi, elles ne délivrent pas le vrai. Si, à première vue, elles sont insignifiantes, elles finissent par trouver, nous le verrons, des correspondances avec le non-dit et le caché.

¹¹³ Étienne Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, t. II, J.-B. Baillière, 1838, p. 11-12.

¹¹⁴ Jean-Pierre Falret note que les aliénés « jusqu'à là réservés, taciturnes, deviennent tout à coup communicatifs et se dédommagent en quelque sorte de leur long silence par un débordement de paroles qui sont autant de témoignages spontanés de leur délire. » (J.-P. Falret, *De l'enseignement clinique des*

une complicité dans le crépitement des mots dissonants des meurtriers du roman zolien. Ce langage est dérégulé parce que les acteurs qui le profèrent sont, tout comme les aliénés lors de leur délire, absents et distants de la réalité. En fait, Thérèse et Laurent n'ont simplement plus besoin du langage, car ils communiquent au-delà de celui-ci à travers une communion de l'âme et du corps. Le langage restant, celui de la pluie et du beau temps, est une langue révélant qu'ils sont devenus à leur tour des fantômes. La seule façon pour eux de réintégrer le monde des vivants, c'est sur le mode de la folie et de l'hallucination lorsqu'ils se disputent.

En somme, dans *Thérèse Raquin*, cette parole paradoxale de « la pluie et du beau temps », réduite à une sonorité, dénuée de son contenu, ne renvoie directement à aucun objet de pensée : elle est purement perturbatrice, et favorise uniquement le déguisement plutôt que la manifestation la pensée, la griserie de l'esprit et l'endormissement de la voix intérieure. Ce langage pratique et usuel servant à cacher le secret et à entraver le retour de Camille apparaît à d'autres reprises dans le roman, notamment avec Mme Raquin et les convives des soirées du jeudi soir :

Et, à ses côtés, les deux meurtriers, muets, immobiles, semblaient l'écouter avec recueillement; à la vérité, ils ne cherchaient pas à suivre le sens des bavardages de la bonne vieille, ils étaient simplement heureux de ce bruit de paroles douces qui les empêchait d'entendre l'éclat de leurs pensées. [...] Quand ils étaient seuls avec Mme Raquin, ils ne pouvaient s'étourdir; le mince filet de voix de leur tante, sa gaieté attendrie n'étouffaient pas les cris qui les déchiraient. [...] Le jeudi, au contraire, ils se grisaient de sottise, ils oubliaient mutuellement leur présence, ils souffraient moins¹¹⁵.

Ainsi, la voix de Mme Raquin « les tir[e] de leurs mauvais rêves¹¹⁶ », elle « endor[t] [...] leur effroi de ses doux radotages¹¹⁷ ». Lorsqu'elle ne peut plus parler, les meurtriers produisent du bruit pour tenter de travestir leur pensée. Chaque tentative pour « endormir » les cris taraudants de leur intériorité passe par un procédé de substitution du langage. La parole, comme l'explique Vincent Descombes, devient

maladies mentales, Imprimerie de L. Martinet, 1850, p. 83; cité par Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, p. 96.)

¹¹⁵ *Thérèse Raquin*, OC, t, I, p. 623.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 624.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 631.

« symptôme », c'est-à-dire un « substitut qui masque et découvre à la fois la vérité qui a été mise à part¹¹⁸. » Dans le récit zolien, elle masque le langage des profondeurs, qui cherche par tous les moyens de se faire entendre, elle ensevelit le secret pour l'occultier. L'énonciation à voix haute manifeste un effritement du sens des mots et une dissolution du dialogue qui conduit à une forme d'incommunicabilité. Ce dialogue désaccordé visant à ne pas avouer ce qu'on cherche visiblement à dire apparaît comme une incidente qui dissimule l'autre conversation, celle-là importante et nécessaire, de l'intériorité.

Zola nomme ce deuxième niveau énonciatif le « récit muet¹¹⁹ », la « conversation suivie et silencieuse¹²⁰ » ou encore l'« échange silencieux¹²¹ ». Ce dialogue qui semble être la conséquence d'un état de folie permet, d'un point de vue narratif, d'exprimer le secret criminel. Il diffracte ce qui habituellement appartient au monologue intérieur, à savoir les pensées cachées. L'émergence d'une double énonciation est, dans la logique romanesque de Zola, la suite logique d'une posture ostentatoire qui vise à la fois à ne pas avouer le meurtre, mais à en parler malgré soi. En effet, ce singulier colloque silencieux joue à redoubler le dédoublement des personnages : « Il y avait en chacun d'eux, écrit Zola, comme deux êtres bien distincts : un être nerveux et épouvanté qui frissonnait dès que tombait le crépuscule, et un être engourdi et oublieux, qui respirait à l'aise dès que se levait le soleil. Ils vivaient deux vies [...] ¹²² ». Moreau de Tours, dans « De l'identité de l'état du rêve et de la folie », a évoqué, quelques années auparavant, la question de l'autre en soi : « il y a dans l'homme *un autre homme intérieur* [...] dont les faits apparents de la vie ne font que manifester au-dehors les dispositions secrètes, et représenter en quelque sorte les opérations ¹²³. » Maury, également, parle du phénomène « qu'on peut appeler la scission de personnalité » dans le rêve et l'aliénation mentale. Ce « fractionnement

¹¹⁸ Vincent Descombes, *L'Inconscient malgré lui*, Gallimard, coll. « Folie essais », 2004, p. 53.

¹¹⁹ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 607.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 608.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*, p. 624.

¹²³ Jacques-Joseph Moreau de Tours, « De l'identité de l'état du rêve et de la folie », *op. cit.*, p. 400.

de la personnalité qui s'opère dans l'imagination du fou¹²⁴ » a aussi été souligné par Baillarger :

On voit alors l'intelligence se fractionner pour ainsi dire en deux parties. L'homme qui rêve continue à reconnaître comme siennes certaines idées, et il attribue les autres à un être étranger; de là, les conversations que nous avons si souvent pendant le sommeil. Cette perte de conscience, de l'unité intellectuelle, s'observe aussi très souvent chez les aliénés, elle constitue le fait principal du délire des hallucinés, mais elle a lieu aussi dans d'autres cas¹²⁵.

Zola est sensible à cette conception de la parcellisation du moi dans le rêve et l'aliénation puisque, dans son roman *Thérèse Raquin*, la division des personnages s'effectue selon une temporalité liée à un état de veille (le jour) et un de rêve (la nuit). En effet, à minuit, ils deviennent fous et à six heures du matin, ils retrouvent une certaine tranquillité d'esprit¹²⁶. Cette double vie déclenche la dissociation pathologique de l'énonciation. Et, graduellement, l'autre langage, caché et occulté, ce langage de la nuit gagne en intensité et envahit toute la séquence dialogique. La perte de sens du langage parlé (celui du jour) engendre la surdétermination sémantique de la voix intérieure :

Lorsque Laurent parlait des roses ou du feu, d'une chose ou d'une autre, Thérèse entendait parfaitement qu'il lui rappelait la lutte dans la barque, la chute sourde de Camille; et, lorsque Thérèse répondait un oui ou un non à une question insignifiante, Laurent comprenait qu'elle disait se souvenir ou ne pas se souvenir d'un détail du crime. Ils causaient ainsi, à cœur ouvert, sans avoir besoin de mots, parlant d'autre chose. N'ayant d'ailleurs pas conscience des paroles qu'ils prononçaient, ils suivaient leurs pensées secrètes, phrase à phrase; ils auraient pu brusquement continuer leurs confidences à voix haute, sans cesser de se comprendre¹²⁷.

Le signifiant et le signifié sont réactualisés au regard d'un dialogue qui se doit à tout prix d'éviter de nommer les choses (surtout « l'autre chose ») par leur nom. Pourtant, la posture énonciative est paradoxale, car si Thérèse et Laurent parlent à voix haute un langage qui s'apparente à celui des aliénés, comme nous venons de l'évoquer, ils

¹²⁴ Alfred Maury, *Le Sommeil et les rêves*, op. cit., p. 119.

¹²⁵ Jules Baillarger, « Bibliographie [compte rendu du *Sommeil et des rêves* d'Alfred Maury] », *Annales médico-psychologiques*, 3^e série, 8, 1862, p. 357.

¹²⁶ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 608.

¹²⁷ *Ibid.*

obéissent néanmoins aux mécanismes usuels et basiques de la conversation. Par exemple, Thérèse répond aux « questions insignifiantes¹²⁸ » de Laurent par un « oui ou un non¹²⁹ », respectant la cohérence dialogique qui suggère que lorsqu'une question est posée, une réponse est attendue. Sous-jacent au *manifeste* qui s'entend à l'oreille et qui se présente, cacophonique, à la surface se terre un autre sens, plus profond, qui appartient au *latent* et qui résulte d'un processus herméneutique. Pour pouvoir lire le sens voilé et occulté, les meurtriers s'inventent une exégèse qui identifie les signes dépositaires du crime afin d'en extorquer les inférences requises. Véritable face-à-face clinique où les opérations intellectuelles effectuées par les protagonistes consistent à lire l'autre, à connaître et à interpréter à partir de conjectures, suppositions, intuitions, « divination¹³⁰ » et « rapprochement d'idées¹³¹ », les deux assassins jouent respectivement le rôle de l'observateur et de l'observé. Ils font un travail de mise en corrélation du visible et de l'énonçable. Ce dispositif est entièrement basé sur une réciprocité herméneutique où les paroles, le ton, la posture, le regard font signes à travers la grille de lecture du secret. Si les mots « rose » et « feu », logiquement, n'ont aucun lien avec la scène du meurtre et ne font pas écho à une signification littérale, ils ont un sens latent que les meurtriers entendent et comprennent, alors que, pour un tiers exclu, ces mots cryptés ne possèdent pas la même valeur sémantique. La langue demeure à la fois désémiotisée et illisible pour les auditeurs non avisés et sursémiotisée pour ceux qui sont intégrés dans la chaîne du secret, c'est-à-dire Thérèse et Laurent. Toutes les paroles proférées par les assassins, parce qu'elles détiennent, selon la formule de Maurice de Fleury, un « résidu [des] sensations anciennes, résidu toujours susceptible de reprendre vie sous l'influence d'une excitation nouvelle¹³² », renvoient potentiellement au crime. Ce que présente Zola dans cet extrait, c'est le dérèglement des images représentatives des

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 608.

¹³¹ *Ibid.*, p. 643.

¹³² Maurice de Fleury, *Introduction à la médecine de l'esprit*, Félix Alcan, 1911, 9^e édition, p. 198.

mots. Thérèse et Laurent opèrent un réinvestissement des associations mentales logiques, ce qui a pour effet de déconstruire les liens habituels entre le mot et l'objet qu'il désigne en réalité.

Si la langue oralisée est inconsciente, comme l'indique Zola, et en rupture avec le système de référence usuel, elle s'apparente donc, à certains égards, à l'énonciation aliénée. À l'inverse, la parole interne apparaît comme tout à fait raisonnante puisqu'elle offre un « compte rendu » de l'expérience hallucinogène, du crime morbide et, de ce fait, du roman :

[I]ls se refusaient à entendre la voix intérieure qui leur criait la vérité, en étalant devant eux l'histoire de leur vie. Et pourtant, dans les crises d'emportement qui les secouaient, ils lisaient chacun nettement au fond de leur colère, ils devinaient les fureurs de leur être égoïste qui les avait poussés à l'assassinat pour contenter ses appétits, et qui ne trouvait dans l'assassinat qu'une existence désolée et intolérable. Ils se souvenaient du passé, ils savaient que leur espérance trompée de luxure et de bonheur paisible les amenait seule aux remords¹³³.

Retraçant, de façon directe et sensible, l'expérience criminelle et pathologique, la voix intérieure permet à Zola de narrer la folie meurtrière à partir du témoignage des assassins. Si les conversations intériorisées sont bel et bien lucides dans la mesure où elles relatent par le biais de la mémoire le récit de leur vie coupable, elles semblent paradoxalement se rapprocher, notamment par l'utilisation métaphorique faite par Zola, de l'hallucination auditive :

Et dans le silence accablant qui se fit, les deux meurtriers s'entretenaient encore de leur victime. Il leur sembla que leurs regards pénétraient mutuellement leur chair et enfonçaient en eux des phrases nettes et aiguës. Par moments, ils croyaient s'entendre parler à voix haute; leurs sens se faussaient, la vue devenait une sorte d'ouïe, étrange et délicate; ils lisaient si nettement leurs pensées sur leurs visages, que ces pensées prenaient un son étrange, éclatant, qui secouait tout leur organisme. Ils ne se seraient pas mieux entendus s'ils s'étaient crié d'une voix déchirante : "Nous avons tué Camille, et son cadavre est là, étendu entre nous, glaçant nos membres." Et les terribles confidences allaient toujours, plus visibles, plus retentissantes, dans l'air calme et moite de la chambre¹³⁴.

¹³³ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 641.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 608.

Au dédoublement de leur état (ils vivent deux vies) s'oppose une communauté de corps et d'esprit qui les unit et qui leur permet de se comprendre sans le support de la parole. L'« échange [est] silencieux¹³⁵ », et pourtant, ils sont toujours dans la conversation, et, suivant ses règles, ils échangent des répliques : « Laurent et Thérèse avaient commencé le récit muet au jour de leur première entrevue dans la boutique. Puis les souvenirs étaient venus un à un, en ordre; ils s'étaient conté les heures de volupté, les moments d'hésitation et de colère, le terrible instant du meurtre¹³⁶. » Parce que la parole intérieure retrace justement toutes les étapes menant au crime passionnel, elle prend la forme d'un aveu.

Zola introduit, dans ses romans, plusieurs mentions d'une parole infrasonore, qui fonctionne comme celle extérieure. Est-elle aussi une variante pathologique du monologue intérieur? Il s'agit bien, suivant la typologie de Genette, d'un « discours immédiat », c'est-à-dire d'une parole mentale et silencieuse « émancipée de tout patronage narratif¹³⁷ » qui reflète l'intériorité du sujet; ou, encore, selon la définition de Dujardin, d'un « discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la proche de l'inconscient [...]»¹³⁸. Or, la scénographie de la voix intériorisée se dédouble, car elle inclut, dans le récit zolien, un témoin et un auditeur. Cette distorsion énonciative transforme le monologue intérieur en un dialogue interne, ou, si l'on veut, d'un point de vue psychiatrique, en une conversation hallucinée. D'ailleurs, cette manière de communiquer apparaît aussi dans *La Bête humaine*, autre roman criminel. Alors que Séverine confesse par le truchement de son regard sa responsabilité dans le meurtre de Grandmorin, le dialogue proféré à voix haute s'épuise. Distribuant désormais uniquement des informations sans importance et dénuées d'intérêt, il perd de sa signification et se cantonne à des sujets anodins, comme le beau temps : « "Il fait beau tout de même,

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 193.

¹³⁸ Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Paris, 1931, p. 59; cité en note par Genette, *ibid.*, p. 193-194.

aujourd'hui, dit-elle après un silence. – Oui, répondit-il, le soleil a reparu. [...] En mars, reprit-il, c'est étonnant, de pouvoir ainsi rester dehors, comme en été. – Oh! dit-elle, dès que le soleil monte, ça se sent bien¹³⁹. » Relégué aux marges de l'énonciation, le langage verbal devient usuel. Ainsi, ces conversations de la « pluie et du beau temps » qu'ont Thérèse et Laurent, mais aussi Séverine et Jacques, servent à masquer, pour soi et pour autrui, le crime. Dès lors, le non-dit se propage ailleurs, dans l'image (pensons à l'hallucination, aux peintures de Laurent), dans le corps (la morsure, la crise d'hystérie de Thérèse, les ondulations sur la peau de Séverine), dans les silences trop parlants. En effet, dans l'implicite et le silencieux s'élabore graduellement une autre communication sensible. Jacques Lantier sait que Séverine est coupable puisqu'il a lu, auparavant, lors du premier interrogatoire, « dans [son] regard, une supplication si ardente, un don si entier de toute [s]a personne [...] »¹⁴⁰ qui avait déjà confirmé ses soupçons. Et elle, de son côté, suit sur son visage « les réflexions qu'il faisait¹⁴¹ » : « Leurs yeux s'étaient rencontrés, elle venait de lire qu'il en arrivait à se demander si ce n'était pas elle qu'il avait vue, pesant de tout son poids sur les jambes de la victime, ainsi qu'une masse noire. Que faire, que dire, pour le lier d'un lien indestructible¹⁴²? » Zola ne se limite pas à décrire un regard dévisageant, voire extralucide qui lit les pensées, mais il fait état également d'un regard parlant qui modifie la manière de communiquer la vérité dans le roman.

Par un retournement surprenant, le regard dans l'œuvre zolienne n'est pas que symbole et outil de l'observation de l'analyse et de la description. S'il collectionne habituellement les détails, observe avec minutie le corps de l'autre et dépeint l'espace qui l'entoure, il s'avère aussi un précieux moyen d'expression qui a pour effet de repousser en marge les formes habituelles du dialogue. Les conversations visuelles remplacent la parole lorsqu'elle ne peut s'exprimer, soit à cause de contraintes sociales (l'adultère, le crime, par exemple), soit parce que le contenu affectif de

¹³⁹ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1121.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 1097.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 1021.

¹⁴² *Ibid.*, p. 1021-1022.

l'énoncé est trop difficile à assumer. Elles mettent en place un autre dialogue, implicite, hors-norme et hors-cadre. Si, dans *Thérèse Raquin*, le dialogue s'apparente bel et bien au langage déraisonnable, ce n'est pas toujours le cas dans les autres récits de Zola. L'écrivain, en effet, favorise souvent cette autre voie pour communiquer, qui est celle du regard, de l'implicite, du non-proféré. Mais elle n'est pas nécessairement ancrée dans un paradigme de la folie et de la maladie. Dans *La Bête humaine*, les liens qu'ont tissés Jacques et Roubaud, par leur communauté et leur complicité dans le crime, engendrent un dialogue oculaire stéréoscopique. Parce qu'ils savent tous deux qu'à tout moment ils peuvent être démasqués¹⁴³, ils voient au-delà du visible et du paraître, et, d'un regard perçant, saisissent leurs secrets éventés. Lorsque Jacques rencontre les yeux de Roubaud, il obtient la « certitude brusque¹⁴⁴ » que ce dernier est coupable : « Les yeux de Roubaud avaient rencontré les siens, tous deux se regardaient jusqu'à l'âme. Il y eut un silence¹⁴⁵. » L'interrogateur et le coupable forment un autre type de couple et investissent un lieu de communication particulièrement aiguë. Dans le face-à-face organisé par Camy-Lamotte, Séverine se sent « fouillée jusqu'à l'âme par [l]es yeux pâles d'homme fatigué¹⁴⁶ » et, malgré toute sa volonté, elle finit par avouer silencieusement sa culpabilité :

Il la regarda, vit trembler les coins de sa bouche. C'était elle. Dès lors, sa conviction fut absolue. Et elle-même comprit immédiatement qu'elle s'était livrée, à la façon dont il avait cessé de sourire, le menton nerveusement pincé. Elle en éprouva une défaillance, comme si tout son être l'abandonnait. Pourtant, elle restait le buste droit sur sa chaise, elle entendait sa voix continuer à causer du même ton égal, disant les mots qu'il fallait dire. La conversation se poursuivait, mais désormais ils n'avaient plus rien à s'apprendre; et, sous les paroles quelconques, tous deux ne parlaient plus que des choses qu'ils ne disaient point. Il avait la lettre, c'était elle qui l'avait écrite. Cela sortait de leurs silences¹⁴⁷.

¹⁴³ Jacques, d'ailleurs, est complètement paniqué devant Denizet à l'idée que celui-ci puisse lire sur son visage ses plus intimes fantasmes : « Lui aussi aurait pu tuer : cela ne se lisait-il pas dans ses yeux ? » (*Ibid.*, p. 1094.)

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 1096.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 1097.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 1111.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 1112.

L'un et l'autre se lisent (et se livrent) avec clarté. En silence, l'inavouable se déplie sur un coin de bouche, et le savoir acquis se manifeste dans le changement d'attitude et la nervosité de l'interrogateur. Le regard sert à communiquer les pensées et à dire l'indicible. De cette manière, le secret se diffuse tout en restant scellé. De plus, les yeux peuvent difficilement être manipulés et trompés contrairement à la parole qui peut mentir. C'est pourquoi Roubaud lors de l'interrogatoire qu'il fait subir à Séverine, dans le tout premier chapitre de *La Bête humaine*, se fie aux mouvements oculaires de son accusée : « Et lui, effrayant, redevenu subitement rouge, à croire que le sang allait faire éclater ses veines, lui avait saisi les poignets, la regardait de tout près, afin de mieux suivre, dans l'effarement épouvanté de ses yeux, ce qu'elle ne disait pas tout haut¹⁴⁸. » S'il parvient à voir l'ancien viol dans les yeux de Séverine, elle, de son côté, lit clairement qu'à ce moment précis il pourrait l'assassiner : « Il l'aurait tuée, elle le lisait clairement dans son regard¹⁴⁹. »

Dans les yeux du couple se logent souvent la confiance et la confession. Les amants trouvent dans le regard un moyen inédit d'échanger et d'établir un espace communicatif à l'extérieur des contraintes verbales. Ainsi, dans *Une page d'amour*, brimés par la conversation nerveuse de Juliette, Henri et Hélène se détournent des dialogues futiles et investissent une autre sphère d'énonciation :

Ils se regardaient face à face, sérieux une seconde, comme s'ils se fussent vus jusqu'au cœur [...], ils échangeait des mots, des phrases lentes et banales, qui semblaient prendre des sens profonds et qui se prolongeaient au delà du son de leurs voix. À chacune de leurs paroles, ils s'approuvaient d'un léger signe, comme si toutes leurs pensées eussent été communes. C'était une entente

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 1012.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 1014. On retrouve d'autres exemples dans l'œuvre zolienne de ces discussions oculaires. Ainsi, dans *La Terre*, Buteau et Lise, sans prononcer un mot, décident de tuer le père Fouan : « Leur langue sèche n'aurait pu prononcer un mot, leurs yeux seuls se parlaient. D'un regard, elle lui avait montré l'oreiller : allons donc! qu'attendait-il? Et lui battait des paupières, la poussait à sa place. » (*La Terre*, Pl., t. IV, p. 792.) La discussion silencieuse se déploie non seulement par le sens visuel, mais aussi par celui du toucher qui permet la communication intime : « Un silence régna, mais ils [Buteau et Lise] avaient beau se taire, dans leur étreinte, ils entendaient leurs pensées battre sous leur peau. Ce vieux qui suffoquait toujours, c'était si facile de le finir : un rien dans la gorge, un mouchoir, les doigts seulement, et l'on en serait délivré. » (*Ibid.*, p. 791.) L'accolade supplée à la parole. Le corps à corps intime du couple lui ouvre la voie vers d'autres manières de communiquer. En effet, les amants discutent autrement, par une langue sensitive et charnelle.

absolue, intime, venue du fond de leur être, et qui se resserrait jusque dans leurs silences¹⁵⁰.

Lorsque la communication devient une communion, la parole n'est plus nécessaire. Hélène et Henri sont liés par « ces longs regards qui les attachaient l'un à l'autre¹⁵¹ ». Tout comme Séverine et Jacques, attachés dans un corps à corps par le secret du crime, ainsi que Thérèse et Laurent portant une « chaîne rivée à leurs membres, qui les unissait¹⁵² », Hélène et Henri ne font qu'un. Noués par un inavouable, ils communiquent en marge du langage, par le corps. Le regard discursif fait apparaître un partage fusionnel, où la compréhension se fait dans l'instant. Ce mode de communication a l'avantage d'insuffler une énonciation brute, sans pudeur et sans masque. Il s'agit alors d'une émanation directe, sans détour et sans filtre, d'une intériorité qui se livre à l'autre. Ainsi, Hélène et Henri ne parlent pas de l'inavouable parce qu'ils n'en ressentent pas le besoin, l'ayant déjà autrement avoué :

Entre elle et lui, elle s'avouait maintenant qu'il y avait un sentiment caché, quelque chose de très doux, d'autant plus doux que personne au monde ne le partageait avec eux. [...] Leur tête-à-tête ne les troublait nullement. Pendant près d'une heure, ils causèrent de mille choses, sans éprouver un instant l'envie de faire une allusion au sentiment tendre qui leur gonflait le cœur. À quoi bon parler de cela? Ne savaient-ils pas ce qu'ils auraient pu se dire? Ils n'avaient aucun aveu à se faire¹⁵³.

Le regard ne sert plus seulement à encadrer la conversation, il est lui-même échange¹⁵⁴. Tous ces « palpation[s] oculaire[s]¹⁵⁵ », ces communions dans la langue s'expriment au-delà du social.

¹⁵⁰ *Une page d'amour*, Pl., t. II, p. 882.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 593.

¹⁵³ *Une page d'amour*, Pl., t. II, p. 882-883.

¹⁵⁴ Dans *La Joie de vivre*, le regard devient attouchement affectif et consolant. Entre Pauline et Lazare « un nouveau lien » (Pl., t. III, p. 922) s'était créé par l'incursion de la mort dans leur relation. La jeune fille, alors atteinte d'une angine, n'a plus la force de parler : « et, pourtant, chez elle comme chez lui, tout se disait adieu, continuellement, dans la caresse plus longue de leurs regards qui se rencontraient. La nuit surtout, lorsqu'il veillait près d'elle, ils finissaient l'un et l'autre par s'entendre penser, la menace de l'éternelle séparation attendrissait jusqu'à leur silence. » (*Ibid.*) Angélique, dans *Le Rêve*, s'est promis de ne jamais révéler à personne son secret, c'est-à-dire son amour pour Félicien : « L'aimer, l'aimer sans le dire » (Pl., t. IV, p. 829.). Et pourtant, le couple Félicien et Angélique dégage d'autant plus d'amour qu'ils ne se parlent plus ni ne se touchent : « Ils n'en parlaient point,

La gravité de la nomination (dire le nom de Camille fait surgir le fantôme; révéler le crime, c'est se condamner à la potence) entraîne souvent dans l'œuvre zolienne la nécessité d'un dialogue intériorisé. Si les derniers exemples que nous venons de mentionner montrent clairement que la folie n'est pas toujours en jeu dans les échanges oculaires, force est de constater que, dans le roman *Thérèse Raquin*, la division de l'énonciation ainsi que l'effacement des frontières entre monologue et dialogue apparaissent comme la conséquence d'une infiltration de la folie et du rêve dans la forme narrative. La voix intérieure perçue par l'autre est clairement qualifiée par Zola comme une parole épouvantée et pathologique, qui correspond à une bouffée délirante et hallucinante. À propos de l'hallucination psychique verbale, Jules Baillarger, dans son célèbre *Mémoire de l'Académie royale de médecine*¹⁵⁶, a noté, chez quelques aliénés, la sensation non auditive d'une parole entendue dans leur tête, d'un langage de la pensée où ils « conversent d'âme à âme¹⁵⁷ ». Ces hallucinations, produites par l'exercice involontaire de la mémoire et de l'imagination, semblent difficiles à expliciter pour les aliénés, faute de mots aptes à rendre compte du phénomène d'une voix sans bruit qui n'est pas identifiée par le sens de l'ouïe. Ceux qui éprouvent ce phénomène « ne disent pas qu'ils entendent parler, mais qu'il *leur semble* entendre parler. Il y a dans leur tête une sorte de conversation tout intérieure¹⁵⁸ ». Ce sont des « conversations toutes mentales, comme celles de la plupart des rêves¹⁵⁹ » où apparaissent des « voix secrètes intérieures¹⁶⁰ ». Comme l'explique également Jules Séglas, qui modifiera la conception de l'hallucination psychique pour en faire une hallucination psycho-motrice, parce qu'elle joue sur la

n'en échangeaient pas un baiser de plus, devant le monde; mais ce redoublement d'amour sortait du silence de leur chambre, se dégageait de leur personne, au moindre geste, à la façon dont leurs regards se rencontraient, s'oubliaient une seconde l'un dans l'autre. » (*Ibid.*, p. 897-898.)

¹⁵⁵ David Le Breton, *Des Visages. Essai d'anthropologie*, Métailié, coll. « Sciences humaines », 2003, p. 154.

¹⁵⁶ Jules Baillarger, « Des hallucinations, des causes qui les produisent, et des maladies qui les caractérisent », *Mémoires de l'Académie royale de médecine*, 12, J.-B. Baillière, 1846, p. 273-475.

¹⁵⁷ L'expression revient à maintes reprises dans le mémoire de Baillarger.

¹⁵⁸ Baillarger, « Des Hallucinations... », *op. cit.*, p. 384.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 397-398.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 396.

fonction du langage dans ses éléments psycho-moteurs, « les voix n'ont aucun son, aucun timbre particulier, [...] elles ne viennent pas du dehors frapper l'oreille, mais [...] ils les entendent intérieurement et sans que l'oreille soit affectée en rien. Ils entendent, comme disait un malade de Baillarger, la pensée sans le son¹⁶¹. » Conversation d'âme à âme et voix intérieure sont les caractéristiques principales de cet échange sans paroles qu'ont Thérèse et Laurent, sauf qu'à la différence des aliénés de Baillarger qui entendent leur propre pensée, les personnages zoliens partagent simultanément leur idée et leur cauchemar, car ils forment, métaphoriquement, un seul corps et un seul esprit.

Pathologie ou divination? Le « récit muet » entrepris par Thérèse et Laurent possède plusieurs traits définitoires de l'hallucination. En effet, Zola rappelle que leurs « pensées prenaient un son étranger, éclatant » et que leurs confidences sont « visibles » et « retentissantes »¹⁶². Cette distorsion est de nature sensorielle : le romancier écrivant que « leurs sens se faussaient, la vue devenait une sorte d'ouïe, étrange et délicate¹⁶³ ». La matérialité sonore de la pensée qui conduit paradoxalement à une « conversation en sourdine¹⁶⁴ » évoque soit un pouvoir surnaturel et divinatoire de seconde vue, soit une pathologie résultant d'une défaillance dans la représentation de la pensée. N'y a-t-il pas dès lors, dans l'œuvre zolienne, un mode visuel qui relèverait de la clairvoyance? Certains personnages possèdent en effet un don de seconde vue particulièrement efficace. Dans *Lourdes*, Marie de Guersaint découvre le trouble moral de son ami Pierre Froment, qui ne croit plus en Dieu : « Dans leurs entretiens, il avait tout dit malgré son vouloir, elle avait pénétré au fond de sa conscience, par une délicate intuition d'amie souffrante¹⁶⁵. » Elle lève le voile sur la conscience du prêtre et fait surgir la division de son être. Dans ce même roman, le petit Gustave Vigneron devine non seulement le drame financier

¹⁶¹ Jules Ségla, *Les Troubles du langage*, J. Rueff, 1892, p. 120.

¹⁶² *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 608.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman, I. La Conscience au grand jour*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 74.

¹⁶⁵ *Lourdes*, OC, t. VII, p. 46.

qui se joue autour de lui (ses parents rêvent que Mme Chaise meurt avant lui afin d'hériter des cinq cent mille francs), mais les intentions secrètes de ses parents, à savoir que le but premier du voyage à Lourdes était l'héritage, plus que sa guérison :

C'étaient, chez lui, des idées, des sentiments de grande personne, dont le poids l'avait étouffé, à mesure qu'elles se développaient et s'aiguisaient, avec son mal. Il sentait bien qu'il était trop petit, que les enfants ne doivent pas comprendre les choses qui se passent au fond des gens¹⁶⁶.

Dans un échange de regards, son père découvre le pouvoir clairvoyant de son fils qui est désormais savant :

Et le père, terrifié, lut tout d'un coup dans le regard profond de l'enfant, un regard d'homme très vieux, très savant en toutes matières, qui connaissait les abominations de la vie pour les avoir souffertes. Surtout, ce qui l'effarait, c'était la soudaine certitude que cet enfant l'avait toujours pénétré lui-même jusqu'au fond de l'âme, au-delà de ce qu'il n'osait s'avouer. Il se rappelait, dès le berceau, les yeux du petit malade fixés sur les siens, ces yeux que la souffrance rendait si aigus, qu'elle douait sans doute d'une force de divination extraordinaire, fouillant les pensées inconscientes, dans l'obscurité des crânes. Et, par un singulier contrecoup, les choses qu'il ne s'était jamais dites, il les retrouvait toutes à cette heure dans les yeux de son enfant, il les voyait, les lisait malgré lui. [...] Et ces choses affreuses sortaient si nettes des yeux fins, mélancoliques et souriant du pauvre être condamné, s'échangeaient entre eux avec une telle clarté d'évidence, qu'un instant il sembla au père et au fils qu'ils se les criaient à voix très haute¹⁶⁷.

Plonger dans les yeux du fils revient pour le père à subir une autoscopie, dans laquelle sont révélés et reflétés ses désirs inavouables. Par sa maladie, qui lui confère un don de voyance, l'enfant a accès à l'inconscient de l'autre et lui renvoie, comme dans un miroir, une image vraie de lui-même. Il rend, en quelque sorte, conscient la part cachée et indicible du père. Ainsi, l'extralucidité du fils, si elle donne accès à une autre conscience, engendre également la lucidité du père. Zola met-il ici en scène un pouvoir suprasensible? Il s'agit à tout le moins d'une autre manière de « voir », qui s'apparente fortement au don de seconde vue. N'oublions pas que *Lourdes* raconte justement l'histoire d'une visionnaire. L'état maladif des personnages doués d'un pouvoir de divination et de clairvoyance, comme Marie et Gustave, mais aussi

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 318.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 319-320.

Thérèse et Laurent, rappelle que les désordres physiques peuvent engendrer des troubles psychiques et vice versa. De plus, l'état de souffrance aiguë leur sensibilise et leurs sensations. Comme l'explique Jean-Pierre Albert, la maladie, comme « situation intermédiaire entre ce monde et l'au-delà », permet l'acquisition de « pouvoirs surnaturels¹⁶⁸ ». Il poursuit : « On trouverait sans peine dans l'ethnographie de l'Europe moderne des attestations des pouvoirs singuliers reconnus aux agonisants : clairvoyance allant jusqu'à "la pénétration des esprits", don de prophétie¹⁶⁹... » Or, pour Albert Lemoine, les mystiques, les extatiques et les somnambules n'ont pas de capacité hyperesthésique particulière. Ces figures névrosées ne peuvent ni lire dans la pensée des autres, ni prophétiser des événements, ni communiquer en silence :

Le transport des sens dans des organes nouveaux; l'apparition de nouveaux sens ou le jeu nouveau de sens antérieurement existants, comme la seconde vue; la communication des pensées sans l'intermédiaire des signes, ou en général l'opération de l'âme sans le secours des organes; le don des langues; la science des maladies et des remèdes; le don de divination et de prophétie, tels sont les principaux miracles que la maladie semble opérer chez les crisiaques, auxquels bien des esprits ont ajouté foi sans examen et que l'on a successivement attribués à la puissance de Dieu ou des saints, et à celle du diable¹⁷⁰.

Le développement de facultés intellectuelles inédites n'est pas pour Lemoine l'œuvre du divin ou du malin, mais bien le « privilège des organisations malades, des esprits égarés, des hystériques et des fous¹⁷¹. » Si les inspirés ne sont que des hallucinés, c'est qu'une forte secousse sur l'esprit, par exemple un accès d'hystérie, leur a « ouvert » de nouvelles « parties du système nerveux » ainsi que « les nerfs optiques ou acoustiques »¹⁷². L'essor d'une sensibilité extraordinaire où « d'autres parties du corps [peuvent] acquérir la puissance de l'œil ou de l'oreille¹⁷³ » n'est possible que

¹⁶⁸ Jean-Pierre Albert, *Le Sang et le ciel. Les Saintes mystiques dans le monde chrétien*, Aubier, coll. « Historique », 1997, p. 290.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Albert Lemoine, *Du sommeil*, op. cit., p. 298-299.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 301.

¹⁷² *Ibid.*, p. 304.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 305.

dans le cas d'une pathologie grave. Or, quel statut accorder à ce type d'échange qui ne passe plus par la vocalisation? Car s'il s'agit bien d'une forme de langage intérieur, quelle est la réelle nature de cette communication non verbale et de cette extralucidité dans le récit zolien? Parce cette conversation interne à deux s'accomplit souvent malgré les personnages, elle relève alors d'un phénomène d'automatisme verbal et d'hallucination psychique. Dans la mesure où le langage de la pensée qui s'exprime en dehors du cadre dialogique habituel suppose, dans la logique du roman de Zola, une prescience et un « entêtement de la mémoire¹⁷⁴ » ainsi qu'une abolition de la volonté, n'est-il pas à la fois le symptôme d'un état de folie et le signe d'une objectivation?

Excès et défaut d'aveux : la parole désorganisée

Le langage troublé de Thérèse et Laurent trouve une correspondance, comme en écho, dans l'aphasie de Madame Raquin. À la fin du XIX^e siècle, les troubles de l'expression orale intéressent plusieurs sphères du savoir : objet d'étude de la pathologie mentale, de la neurologie, de la psychologie, mais aussi de la linguistique et de la philosophie, l'aphasie qui altère la fonction du langage reçu ou émis remet en question le fonctionnement du cerveau, des hallucinations et de la parole. En 1861, la découverte de la troisième circonvolution frontale gauche comme zone du langage articulé par Broca¹⁷⁵ modifie la manière de penser la formation de l'énonciation et entraîne, selon Désiré Bernard, l'apparition de nouveaux personnages aphasiques dans la littérature. Dans son ouvrage *De l'aphasie et de ses diverses formes*, Bernard affirme qu'une des représentations les plus précises de ce type d'altération du langage se trouve chez Zola « qui dès 1867, mettait en scène une aphasique, dans les pages pathétiques de *Thérèse Raquin*, avec une parfaite connaissance de ce dont il

¹⁷⁴ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 608.

¹⁷⁵ Sur la topographie cérébrale au XIX^e siècle, voir l'ouvrage de Nélia Dias, *La Mesure des sens. Les anthropologues et le corps humain au XIX^e siècle*, Aubier, coll. « Historique », 2004, 357 p., plus particulièrement p. 7-34.

parlait¹⁷⁶. » En effet, Madame Raquin, subitement, au milieu d'une phrase, perd la capacité de s'exprimer verbalement :

Un soir, comme elle s'entretenait paisiblement avec Thérèse et Laurent, elle resta, au milieu d'une phrase, la bouche béante : il lui semblait qu'on l'étranglait. Quand elle voulut crier, appeler au secours, elle ne put balbutier que des sons rauques. Sa langue était devenue de pierre. Ses mains et ses pieds s'étaient roidis. Elle se trouvait frappée de mutisme et d'immobilité. [...] Ils comprirent qu'ils n'avaient plus qu'un cadavre devant eux, un cadavre vivant à moitié, qui les voyait et les entendait, mais qui ne pouvait pas leur parler¹⁷⁷.

Si elle est conforme au cadre épistémique de l'époque qui se passionne pour cette question, l'aphasie de Madame Raquin pressent aussi ce qu'on appellera au XX^e siècle le *locked-in syndrome* (LIS). Le syndrome d'enfermement (ou de verrouillage), qu'on traduit littéralement par « enfermé de l'intérieur », correspond à un état neurologique anormal qui occasionne une paralysie complète. Seul les yeux peuvent bouger et communiquer, confirmant ainsi l'éveil et la lucidité du malade. Il ne s'agit pas de mouvements réflexes (comme dans le coma), mais bien de motilités oculaires conscientes et volontaires qui suppléent au langage parlé et gestuel. Zola insiste, à plusieurs reprises dans son roman, sur le regard de la vieille mercière qui lui sert à communiquer :

[S]es yeux vivaient encore [...]. On eût dit le masque dissous d'une morte, au milieu duquel on aurait mis deux yeux vivants; ces deux yeux seuls bougeaient, roulant rapidement de leur orbite; les joues, la bouche étaient comme pétrifiées, elles gardaient une immobilité qui épouvantait. [...] [E]lle n'eut plus que le langage du regard¹⁷⁸.

D'ailleurs, Zola en fait une poupée de son comme Renée dans *La Curée* : « Elle restait inerte entre leurs mains, comme si elle n'avait eu que du son dans les entrailles [...] »¹⁷⁹. Sa pathologie du langage est analogue, d'une certaine manière, à celle de Thérèse et Laurent : tous les trois sont *enfermés de l'intérieur* et discourent par une voix interne. Nous avons montré que le dialogue à voix haute qui a lieu dans

¹⁷⁶ Désiré Bernard, *De l'aphasie et de ses diverses formes*, Publications du Progrès médical, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1885, p. 13.

¹⁷⁷ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 631.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 632.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 647.

la chambre à coucher entre Thérèse et Laurent s'apparentait à la parole de l'aliéné. Plus précisément, nous aurions pu souligner qu'il ressemble à une forme d'aphasie simple où le malade « prononc[e] des mots sans rapport avec leurs pensées¹⁸⁰. » Il s'agit d'une « dissociation entre les mots et les idées¹⁸¹ » que Baillarger nomme « paraphasie » et qu'on désignera à partir de 1874 d'aphasie de Wernicke, qui se caractérise par un déficit marqué dans la compréhension des mots. Dans ce type de trouble langagier, « la face signifiante et la face signifiée du signe linguistique, réputées inséparables, peuvent se trouver dissociées, l'une étant atteinte et pas l'autre¹⁸². » D'ailleurs, pour Séglas, l'aphasie est un double inversé de l'hallucination verbale; la première étant un défaut de la parole alors que la seconde se situant dans l'excès du langage. C'est grâce aux nouvelles connaissances du fonctionnement et de la morphologie du cortex cérébral ainsi qu'à la localisation du centre de la parole que les hallucinations verbales, telles qu'étudiées par Baillarger, vont être désormais analysées comme un revers de l'aphasie¹⁸³. Rappelons que, comme Madame Raquin, Thérèse et Laurent « n'ouvr[ent] pas les lèvres¹⁸⁴ » pour s'exprimer, et que, lorsqu'ils parlent à voix haute, c'est par « monosyllabes¹⁸⁵ ». La pathologie du langage articulé métaphorise la difficulté de l'aveu. L'aphasie de Madame Raquin est symbolisée par une incapacité à se libérer d'un « flot » de mots qui est prisonnier de sa gorge¹⁸⁶. Tout comme les meurtriers, elle ressent un « poids qui l'écrasait¹⁸⁷ », qui correspond au poids du secret. Mais alors qu'elle aspire à dénoncer les coupables, elle ne le peut pas. La volonté est entravée par sa déficience physique. À l'inverse, Thérèse et Laurent ne veulent pas avouer, mais ne peuvent s'en

¹⁸⁰ Jules Baillarger, « De l'aphasie au point de vue psychologique » (1865), *Recherches sur les maladies mentales*, t. I, G. Masson, 1890 p. 584.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Sylvain Auroux, Jacques Deschamps et Djamel Kouloughli, *La Philosophie du langage*, PUF, coll. « Quadriges Manuel », 2004, p. 220.

¹⁸³ Voir à ce sujet G. Lanteri-Laura, *Les Hallucinations*, *op. cit.*, p. 59-63.

¹⁸⁴ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 607.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 635.

¹⁸⁷ *Ibid.*

empêcher. Or, si pour Madame Raquin l'imprononçable est un état permanent, pour les assassins, il n'est que transitoire.

L'extinction de la voix est dans l'imaginaire scientifique de la deuxième moitié du XIX^e siècle de l'ordre de la pathologie et génère maints questionnements : la langue morte représente-t-elle la fin du langage? Que reste-t-il de l'activité de la pensée et des facultés de l'intelligence lorsqu'il y a une altération du langage et des capacités linguistiques? La parole délitée est-elle le symptôme d'un abrutissement? Le face-à-face entre Madame Raquin, paralysée dans son corps et son élocution, et les deux meurtriers, qui ont des états alternés d'hallucinations psychiques et de logorrhées, agit comme un gradient dans les troubles de langage allant de la voix éteinte aux aveux compulsifs. Au modèle aphasiologique, Zola oppose celui de l'automatisme verbal qui correspond aux aveux prononcés par Laurent en dehors de sa volonté. Si, comme l'explique Lanteri-Laura, dans l'aphasie, « le langage manque », « dans les hallucinations, il excède »¹⁸⁸. Dans le roman zolien, c'est justement à partir du moment où la voix de Madame Raquin disparaît que Thérèse et Laurent s'enlisent dans un excès de langage compensant la perte du bruitage que constituaient à leurs oreilles les bavardages de la mercière. Le passage d'une voix sans paroles et sans son, qui illustre l'expérience aphasique et pathologique, à l'apparition d'une série de confessions qui vont relier les personnages au présent et les empêcher de sombrer totalement dans une « folie à deux » s'effectue à la fin du récit et rétablit une cohérence dialogique à la narration. En effet, les aveux de Thérèse et Laurent reprennent, de façon itérative, le contenu de la voix intérieure et retracent « détail par détail, les faits qui avaient précédé et suivi le meurtre de Camille¹⁸⁹ » :

Le premier aveu avait été brutal et écrasant, mais elle [Mme Raquin] souffrait davantage de ces coups répétés, de ces petits faits que les époux laissaient échapper au milieu de leur emportement et qui éclairaient le crime de leurs sinistres. Une fois par jour, cette mère entendait le récit de l'assassinat de

¹⁸⁸ G. Lanteri-Laura, *Les Hallucinations*, op. cit., p. 59.

¹⁸⁹ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 642.

son fils [...]. Et la querelle continuait, âpre, éclatante, tuant de nouveau Camille¹⁹⁰.

Après chaque repas – littéralement, ils passent à table –, Thérèse et Laurent font revivre le drame du crime à la mère Raquin et assassinent une seconde fois Camille à coups de mots cruels. Incessamment répétés et ritualisés, les aveux renferment toute la puissance et la violence de l'acte meurtrier. Un deuxième sacrifice apparaît en filigrane du premier : Madame Raquin est bel et bien victime d'une mise en exposition spectaculaire et théâtrale de la mort de son fils. Avec l'apparition des aveux, expulsés lors d'une « crise d'épouvante¹⁹¹ », surgit le secret du délit morbide, et de ces confessions s'extériorise sur la scène de l'amphithéâtre naturaliste la folie des meurtriers. Pour la première fois, les deux comédiens lèvent le rideau sur leur mascarade et jouent devant un spectateur, qui assiste, démuni, aphasique et effrayé aux « scènes atroces¹⁹² » du couple, le psychodrame entourant le meurtre de Camille qu'ils avaient sciemment dissimulé : « Alors, ils balbutiaient, ils laissaient échapper malgré eux des aveux, des phrases qui finirent par tout révéler à Mme Raquin. Laurent eut une sorte de crise pendant laquelle il parla comme un halluciné. Brusquement, la paralytique comprit¹⁹³ ». L'aveu de Laurent, complètement halluciné par le spectre de Camille, apparaît comme la suite logique de son délire. Sa parole n'est que le complément de son hallucination. L'aveu verbalise les images stockées qui le hantent. Spontané, il n'est dû en réalité qu'à l'état mental perturbé de Laurent. Il n'a rien d'une reconnaissance d'une culpabilité ou d'un repentir : il s'explique uniquement par un dérangement de l'esprit, un automatisme verbal. Expulsé sous des influences pathologiques, il repousse les frontières du judiciaire. Car un aveu obtenu de la sorte, s'il ne fait aucun doute qu'il dénoue la vérité du crime, est dépourvu de

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 637.

¹⁹² *Ibid.*, p. 641.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 635.

toute force probante, puisqu'il ne résulte pas d'une volonté de dire¹⁹⁴. Jacques Dumas, dans sa théorie de l'aveu en matière pénale, publiée en 1903, condamne d'ailleurs ce discrédit de l'aveu que les psychiatres ont établi par le biais des états mentaux des accusés :

Comme les médecins paraissent voir l'effet d'une influence ou d'une disposition pathologique dans l'aveu du crime réellement commis [...], on peut se demander avec inquiétude quelle parole vraie ou fausse un criminel peut encore prononcer, sans que le diagnostic ne la classe aussitôt parmi les symptômes pathogéniques¹⁹⁵.

Dans le cas de la confession hallucinée de Laurent, Zola insiste sur le fait qu'elle a été produite par la folie : « une crise d'épouvante avait seule pu amener les époux à parler, à faire des aveux en présence de Mme Raquin¹⁹⁶. » Elle est l'expression délirante d'un phénomène de folie, dans lequel les meurtriers n'ont plus aucun contrôle sur leur énonciation. Et pourtant, elle fait aussi résonner la voix intérieure en la déracinant de son lieu protégé et cryptique. Dès lors, les personnages retrouvent un dire performatif puisqu'avouer follement le meurtre, c'est assassiner de nouveau Camille et actualiser à voix haute sa folie. « Parler comme un halluciné », c'est donc objectiver, inconsciemment, sa propre démente et produire une parole spectaculaire, qui échappe à tout ancrage dans une responsabilité de l'énonciation.

Si les deux meurtriers avouent ultimement, à travers une parole folle, l'homicide qu'ils ont commis, ils restent néanmoins silencieux sur un autre versant de ce secret. En effet, ils sont incapables de diagnostiquer leur état d'aliénation :

Tous les deux avaient l'espérance de cacher leurs dégoûts et leurs peurs, et aucun des deux ne paraissait songer à l'étrangeté des nuits qu'ils passaient, et qui devaient les éclairer mutuellement sur l'état véritable de leur être. Lorsqu'ils restaient debout jusqu'au matin, se parlant à peine, pâlisant au moindre bruit, ils

¹⁹⁴ « La contrainte morale, comme la violence physique, enlèvent toute valeur à la confession de l'accusé; l'autorité que le juge doit y attribuer, la force probante de l'aveu ne résultent que de la liberté et de la volonté qui l'ont déterminé. » (Auguste Cuaz, *L'Aveu en matière pénale, thèse pour le doctorat*, Librairie nouvelle de droit et de jurisprudence, Arthur Rousseau, 1908, p. 159.)

¹⁹⁵ Jacques Dumas, « Esquisses d'une théorie de l'aveu en matière pénale », *Bulletin de la Société d'études législatives*, Arthur Rousseau, 1903, p. 588.

¹⁹⁶ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 637.

avaient l'air de croire que tous les nouveaux époux se conduisent ainsi, les premiers jours de leur mariage. C'était l'hypocrisie maladroite de deux fous¹⁹⁷.

Ils évitaient tous deux de se confier la cause de leurs frissons. [...] [Laurent] se renfermait dans sa terreur n'osant parler à l'autre de sa vision, par crainte de déterminer une crainte encore plus terrible¹⁹⁸.

S'ils arrivent à s'entretenir du passé, ils ne parviennent pas à s'avouer ce qu'ils sont devenus depuis l'événement traumatisant. L'impossible aveu est celui du présent de l'aliénation. Comme l'explique Jean-Pierre Falret, les aliénés « savent aussi qu'un des signes les plus certains de guérison est de reconnaître sans peine et sans honte qu'on a été atteint d'aliénation, et de raconter spontanément tout ce qu'on a éprouvé [...] »¹⁹⁹. L'aveu et le récit de folie ont une valeur curative dans l'approche psychiatrique. Or, les deux protagonistes zoliens vont plutôt tenter une cure par le biais de pratiques magiques, comme l'exorcisme, et par le truchement de pastiches de rituels, comme ceux de la confession religieuse et du procès judiciaire.

Fictions de rédemption ou la recherche d'un remède contre la folie

De la révélation du délit homicide dans un moment de folie, les deux meurtriers vont, par la suite, ritualiser, devant Madame Raquin, leurs aveux par une mise en scène, dans un premier temps, judiciaire et, ensuite, religieuse. Le passage de la confession folle, énoncée dans l'instantanéité de l'émotion forte, à une ritualisation de l'aveu, reproduisant le mécanisme ordonné et institutionnalisé du procès et de la pénitence, entraîne une plongée dans les circonstances et les détails du crime. Ainsi, à la parole hallucinée se substitue une matrice judiciaire régie par des discours de culpabilité et d'innocence. Comme l'explique Gisèle Mathieu-Castellani,

la cérémonie des aveux appelle une mise en scène discrète ou indiscrete, dont les constantes sont remarquables : s'ouvre, ici et là, un procès dont les acteurs sont les avatars du personnel judiciaire [...]. [L]es modalités mêmes du

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 615-616.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 616.

¹⁹⁹ Jean-Pierre Falret, *De l'enseignement clinique des maladies mentales*, p. 95; cité par Juan Rigoli, *Lire le délire*, op. cit., p. 400.

discours, l'aveu ou le désaveu, le témoignage ou l'appel à témoins, la plaidoirie ou le réquisitoire, sont réglées par le dispositif judiciaire²⁰⁰.

Thérèse et Laurent se partagent alors les rôles principaux d'un procès : tour à tour accusés et accusateurs, avocats et procureurs, ils articulent leurs discours sur le modèle du réquisitoire et de la plaidoirie selon la position qu'ils occupent dans la mise en scène :

Leurs continuels efforts tendaient à rejeter à tour de rôle la responsabilité du crime, à se défendre comme devant un tribunal, en faisant mutuellement peser sur eux les charges les plus graves. Le plus étrange était qu'ils ne parvenaient pas à être dupes de leurs serments, qu'ils se rappelaient parfaitement tous deux les circonstances de l'assassinat. Ils lisaient des aveux dans leurs yeux, lorsque leurs lèvres se donnaient des démentis. C'étaient des mensonges puérils, des affirmations ridicules, la dispute toute de mots de deux misérables qui mentaient pour mentir, sans pouvoir se cacher qu'ils mentaient. Successivement, ils prenaient le rôle d'accusateur, et, bien que jamais le procès qu'ils se faisaient n'eût amené un résultat, ils le recommençaient chaque soir avec un acharnement cruel. Ils savaient qu'ils ne se prouveraient rien, qu'ils ne parviendraient pas à effacer le passé, et ils tentaient toujours cette besogne, ils revenaient toujours à la charge, aiguillonnés par la douleur et l'effroi, vaincus à l'avance par l'accablante réalité²⁰¹.

Si Laurent et Thérèse prennent à tour de rôle les postures judiciaires de la défense et de l'accusation, ils sont assujettis au juge qui coordonne la question. Dans cette ritualisation des aveux criminels, Madame Raquin personnifie le juge, implacable, qui recueille la vérité. Comme l'explique Jean-Louis Cabanès, même si elle est incapable de prononcer un jugement, au sens de l'articuler oralement, son regard clinique (son savoir est aussi celui du romancier) offre à la fois une « saisie analytique du réel²⁰² » et un verdict de culpabilité : « La compréhension des déterminismes devient, dans la fixité même de la vue, impitoyable sanction²⁰³. » En effet, le « regard surplombant²⁰⁴ » de la vieille mercière remplit la fonction d'une

²⁰⁰ Gisèle Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, coll. « Écriture », 1996, p. 15.

²⁰¹ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 644-645.

²⁰² Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, t. II, Klincksieck, 1991, p. 704.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

condamnation qu'André Lefèvre, dans son compte rendu de l'œuvre en 1868, avait déjà souligné : « Elle représente dans ce lugubre entre-sol la statue de Némésis²⁰⁵ ». Madame Raquin incarne dans le roman naturaliste le symbole d'une vengeance, qui n'est plus divine, mais plutôt déterminée. De ce fait, elle accumule, malgré elle, les éléments de preuves verbales dans le but ultime d'être aux premières loges du spectacle de la mise à mort des coupables.

Ainsi, chaque soir, Madame Raquin assiste à la scène judiciaire qui se répète inlassablement. Thérèse accuse Laurent d'avoir tué Camille et Laurent tente de lui faire reconnaître sa propre responsabilité dans le crime :

– Je pleure, sanglota la jeune femme, je pleure parce que... tu le sais bien... Oh! mon Dieu! mon Dieu, c'est toi qui l'as tué.

– Tu mens! cria l'assassin avec véhémence, avoue que tu mens... Si je l'ai jeté à la Seine, c'est que tu m'as poussé à ce meurtre.

– Moi! moi!

– Oui, toi!... Ne fais pas l'ignorante, ne m'oblige pas à te faire avouer de force la vérité. J'ai besoin que tu confesses ton crime, que tu acceptes ta part dans l'assassinat. Cela me tranquillise et me soulage.

– Mais ce n'est pas moi qui ai noyé Camille²⁰⁶.

Alors que Laurent détaille avec précision le récit de l'événement meurtrier afin de partager la responsabilité de l'homicide, Thérèse plaide l'innocence à partir d'une défense bâtie sur l'aliénation mentale passagère. En effet, selon l'article 64 du Code pénal de 1810, l'infracteur en état de folie au moment du délit ne peut être accusé ni condamné parce qu'il était dans l'incapacité de comprendre la portée de ses actes délictueux. Dans *Nana*, Zola évoque justement cette question de la responsabilité pénale du criminel aliéné : « Ces messieurs concluaient contre les nouvelles théories criminalistes; avec cette belle invention de l'irresponsabilité dans certains cas pathologiques, il n'y avait plus de criminels, il n'y avait que des malades²⁰⁷. » Le

²⁰⁵ André Lefèvre, « Le Mouvement littéraire », *L'Illustration. Journal universel*, 26^e année, vol. LI, n° 1312, 18 avril 1868, p. 250.

²⁰⁶ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 643.

²⁰⁷ *Nana*, Pl., t. II, p. 1372.

dément ne peut être à la fois coupable et fou²⁰⁸. Ainsi, Thérèse parvient à contrer les accusations de Laurent par le biais d'une défense péremptoire fondée sur la reconnaissance de la déraison qui la met à distance du crime :

Tu étais au bord de l'eau, tu te souviens, et je t'ai dit tout bas : "Je vais le jeter à la rivière." Alors tu as accepté, tu es entrée dans la barque... Tu vois bien que tu l'as assassiné avec moi.

– Ce n'est pas vrai... J'étais folle, je ne sais plus ce que j'ai fait, mais je n'ai jamais voulu le tuer. Toi seul as commis le crime²⁰⁹.

Comme un bourreau inquisiteur, Laurent rêve de torturer sa complice pour lui soutirer des aveux : « Il lui venait des envies de battre la jeune femme pour lui faire confesser qu'elle était la plus coupable²¹⁰ ». Comme un procureur, il détaille les circonstances qui prouvent la préméditation :

[N]'es-tu pas montée un soir dans ma chambre comme une prostituée, ne m'as-tu pas soûlé de tes caresses pour me décider à te débarrasser de ton mari? Il te déplaisait, il sentait l'enfant malade, me disais-tu lorsque je venais te voir ici... Il y a trois ans, est-ce je pensais à tout cela moi? est-ce que j'étais un coquin? [...] Tu t'es livrée à moi comme une fille, là, dans la chambre de ton mari; tu m'y as fait connaître des voluptés qui m'ont affolé. Avoue que tu avais calculé tout cela, que tu haïssais Camille, et que depuis longtemps tu voulais le tuer²¹¹.

L'organisation de l'échange dialogique restitue une version des faits qui est reconnue par les deux acteurs : tous deux s'accordent pour dire que Camille a été tué par Laurent. Cependant, ils ne sont pas en accord quant à l'implication et à la culpabilité de Thérèse. Alors qu'elle refuse d'endosser son statut de contrevenante et les conséquences pénales de ses actions, Laurent retrace le processus qui a précédé le crime et dresse l'inventaire des motivations qui ont conduit à l'accomplissement de l'acte délictueux. Il traduit en termes d'intentionnalité le récit du délit assignant ainsi une responsabilité à sa complice. Le cadre judiciaire fournit aux coupables un langage (accusation, plaidoirie, témoignage, etc.), dans lequel peut s'exprimer l'expérience

²⁰⁸ Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 27.

²⁰⁹ *Thérèse Ruquin, OC*, t. I, p. 643.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, p. 643-644.

réelle du crime. En effet, l'adultère est détaillé, la préméditation est démontrée, les actions dans la barque ayant mené à la noyade de Camille sont décrites avec minutie. L'alternance de divers discours (aveu de la liaison, mensonge, dénégaration du crime) recrée l'événement par le truchement d'une narration oralisée, reproduit la tension de l'interrogatoire, et inscrit la scène dans un paradigme du duel oratoire, rappelant le modèle inquisitorial. Le rituel judiciaire est doublement une représentation en ce qu'il présente de nouveau le crime via une mise en mots circonstanciée et en ce qu'il est une théâtralisation, voire une comédie morbide et un jeu de rôle, permettant, pendant un laps de temps, d'étourdir la pensée et d'abolir les hallucinations des accusés. En objectivant leur propre théâtre intérieur, le faux procès a un effet curatif momentané : « la tempête de mots et de cris » ainsi que le « tapage » les « étourdissait un moment »²¹². La confession accomplit quelque chose de plus que la simple révélation de la vérité (qui, dans ce cas particulier, n'est pas le but de l'aveu). C'est la mise en scène qui prime, l'exposition spectaculaire plus que la culpabilité qui semble être le motif premier de cette confession. En fait, le jeu théâtral devient un traitement symbolique à leur folie. Au lieu de se soumettre réellement à la loi, judiciaire ou religieuse, Thérèse et Laurent s'inventent, comme les guérisseurs traditionnels, des thérapeutiques conjuratoires.

Dans ce jeu particulier visant à trouver une posologie symbolique pour contrer les symptômes de la déraison, Thérèse s'avère la plus ingénieuse des deux. Elle joue sur les pratiques rituelles de la confession et du deuil en offrant une représentation de la douleur et du remords afin de se défendre contre les apparitions de Camille. En effet, après la période pénale du faux procès, elle « change de tactique ». Comme l'écrit Zola, « elle reconnaissait volontiers maintenant la part qu'elle avait prise au crime, elle s'accusait elle-même, elle se faisait molle et craintive, et partait de là pour implorer la rédemption avec des humilités ardentes²¹³. » Simulant l'ancien rituel des pleureuses qui accompagnent les deuils difficiles, Thérèse ne cesse de verser des

²¹² *Ibid.*, p. 645.

²¹³ *Ibid.*, p. 648.

larmes sur la mémoire du défunt dans une performance confessionnelle de la culpabilité : « elle se jeta dans la pitié, dans les larmes et les regrets, espérant y trouver quelque soulagement. [...] [P]eut-être que le noyé, qui n'avait pas cédé devant ses irritations, céderait-il devant ses pleurs²¹⁴. » Elle a l'idée de « pleurer tout haut Camille²¹⁵ » afin de conjurer les visites nocturnes du fantôme. Les pleureuses, dans la tradition, sont ces femmes qui poussent des hurlements dans les enterrements. Engagées pour représenter la douleur occasionnée par la perte d'un être cher, elles sont en fait des comédiennes :

Les anciens payaient des pleureuses mercenaires, qui suivaient les enterrements en déchirant leurs vêtements et poussant de grands cris; cet usage antique se retrouve encore en Suisse. Il est probable qu'originellement les pleurs et les gémissements n'étaient pas simulés; mais, quand les mœurs s'altérèrent, les épouses, les filles et les mères prétendirent sans doute qu'elles étaient trop sensibles pour avoir le courage de suivre les convois; elles se dispensèrent de ce devoir, et les pleureuses à gages les remplacèrent. C'est encore quelque chose de conserver ces signes de douleur; c'est dire publiquement qu'on doit s'affliger pour de telles pertes; les peuples moins vertueux ont retranché toutes ces pieuses démonstrations²¹⁶.

Ainsi, Thérèse, comme une éplorée, joue, avec appareil, devant la mère réellement éplorée le rôle de la veuve en larmes. Elle fait semblant de revivre le deuil de son mari. Elle adresse au disparu des lamentations et à Madame Raquin des confessions dans une tentative désespérée d'apaiser la colère de Camille. Par ses sanglots et ses aveux, elle tente d'assurer outre-tombe le pardon du trépassé et celui de la mère. Dans l'imaginaire traditionnel, le rituel des pleureuses sert surtout à empêcher le retour du mort par l'extériorisation des marques d'affliction : « En effet, pour que le mort reste à sa place, pour qu'il ne vienne pas troubler le repos des vivants, pour que la séparation se fasse, il convient de le séduire par de beaux chants. Il convient aussi de

²¹⁴ *Ibid.*, p. 645.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 650.

²¹⁶ Madame de Genlis, « Souvenirs de Félicie », dans *Bibliothèque des mémoires relatifs à l'Histoire de France pendant le 18^e et le 19^e siècle*, t. XIV, Librairie de Firmin Didot frères, fils et cie, 1879, p. 89.

le pleurer suffisamment²¹⁷. » Mais, comme Thérèse, les pleureuses ne vivent pas réellement le deuil, elles sont plutôt du côté du simulacre de l'émotion. De ce fait, le rite de ces femmes plaintives s'apparente également à une mise en scène hystérique où la douleur devient spectaculaire. La comédie savamment jouée par Thérèse, les pleurs maîtrisés, le chagrin modulé selon une convention pathétique et tragique inscrivent l'expression de la désolation dans un registre théâtral et hystérique : « Dès qu'elle éprouvait le besoin de pleurer, de se distraire en sanglotant, elle s'agenouillait devant l'impotente, et là, criait, étouffait, jouait à elle seule une scène de remords qui la soulageait en l'affaiblissant²¹⁸. » Ritualisée, parce qu'elle se répète avec un ensemble de gestes et de paroles, la « comédie du remords » interprétée « dix fois par jour »²¹⁹ par Thérèse devient une torture morale pour son unique destinataire. Madame Raquin, première spectatrice de cette pièce de théâtre, assiste démunie et effrayée au rituel dévoyé et habilement orchestré par sa nièce qui ne se contente pas de simuler la douleur, mais commémore également le défunt en étalant ses vertus et en faisant son éloge. Dès lors, Madame Raquin se transforme en un lieu de remémoration du mort. En effet, elle est non seulement, comme le souligne Jean-Louis Cabanès, une « projection concrète du cadavre de Camille²²⁰ », car son visage s'apparente à celui d'une morte, mais un mausolée qui fait office d'espace de recueillement. N'est-elle pas d'ailleurs comparée à une « statue » et à une « chose »²²¹ ?

Aux faux pleurs s'adjoint un rituel dénaturé de la confession régie par une poétique du faux-semblant : « Comme certaines dévotes, qui pensent tromper Dieu et en arracher un pardon en priant des lèvres et en prenant l'attitude humble de la pénitence, Thérèse s'humilia, frappa sa poitrine, trouva des mots de repentir [...] »²²².

²¹⁷ Agnès Pierron, « Les Pleureuses ou l'art de cultiver l'ambiguïté », *Cahiers de littérature orale*, n° 27, 1990, p. 218.

²¹⁸ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 646.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie*, t. II, *op. cit.*, p. 705.

²²¹ *Thérèse Raquin*, OC, t. I, p. 657.

²²² *Ibid.*, p. 646.

Le motif du repentir de Thérèse n'est ni la contrition (l'amour de Dieu), ni l'attrition (laideur du péché et peur de l'enfer), mais bien la crainte des apparitions spectrales. Comme pour Laurent, les remords de la jeune femme sont physiques dans la mesure où ils sont produits par un détraquement nerveux : « Il y eut un brusque affaissement en elle. Ses nerfs trop tendus se brisèrent, sa nature sèche et violente s'amollit²²³. » Les confessions et les remords calculés ne sont qu'une « nouvelle phase » dans la crise hystérique, qui n'est pas sans rappeler le découpage en quatre étapes de la grande attaque hystérique telle que la mettra en scène Charcot à la Salpêtrière. Ainsi, la confession n'est pas une manière de racheter son âme, mais plutôt une technique symbolique pour se guérir des épouvantes. Ironiquement, elle remplit sa fonction de purification et d'exorcisme : « Quand elle s'était bien étourdie de ses propres paroles, elle se relevait chancelante, hébétée, et elle descendait à la boutique, calmée [...] »²²⁴. Par la confession-exorcisme, Thérèse conjure l'esprit de Camille, de la même manière que le rituel judiciaire éloignait pour un temps les apparitions spectrales de la victime. Les confessions exécutées sur le prie-Dieu qu'est Madame Raquin sont en fait des incantations au défunt. Laurent n'est pas dupe de l'hypocrisie de sa femme et saisit bien la fausseté du jeu de l'actrice :

[E]lle voulait ne plus faire cause commune avec lui, se mettre à part, au fond de ses regrets, afin de se soustraire aux étreintes du noyé. Par moments, il se disait qu'elle avait peut-être pris le bon chemin, que les larmes la guériraient de ses épouvantes, et il frissonnait à la pensée d'être seul à souffrir, seul à avoir peur. Il aurait voulu se repentir, lui aussi, jouer tout au moins la comédie du remords, pour essayer; mais il ne pouvait trouver les sanglots et les mots nécessaires, il se rejetait dans la violence, il secouait Thérèse pour l'irriter et la ramener avec lui dans la folie furieuse²²⁵.

Le rituel de la confession et du repentir semble guérir, pour un temps, de la folie et de la possession. Tous deux voient dans ce rite une protection contre la tyrannie du spectre. Or, cette démarche rituelle, parce qu'elle est dépouillée de réelle signification (la confession pour produire du sens doit s'inscrire dans un régime de contrition),

²²³ *Ibid.*, p. 645.

²²⁴ *Ibid.*, p. 646.

²²⁵ *Ibid.*, p. 648-649.

demeure stérile : elle n'est plus qu'un rite verbal dévoyé du remords. De la même manière que le mariage leur apparaissait comme une panacée, voire comme un traitement symbolique à leurs terreurs nocturnes, le rituel pénitentiel échoue évidemment à conjurer le spectre : « le remords n'ayant pas réussi à la soulager, elle s'était tournée vers un autre remède²²⁶. »

À partir du moment où ils sont hantés par Camille, Thérèse et Laurent cherchent désespérément un exutoire qui les mènerait sur le chemin de la rémission : ils inventent alors une série de pratiques profanes condensant des actions et gestes symboliques qui a pour but la conjuration du revenant. D'un point de vue psychiatrique, les actes conjuratoires équivalent à un effort pour se guérir de la pensée obsédante et des hallucinations. Dans une perspective ethnologique, ils apparaissent comme des défenses stratégiques ayant pour but un exorcisme. La tentative de trouver une cure à la déraison et une incantation au fantôme est d'ordre métaphorique, l'efficacité (ou plutôt l'inefficacité) des remèdes n'est pas empirique, mais bien symbolique. Mais parce que Zola en fait des parodies de vrais rituels religieux (exorcismes, confessions, oraisons) et judiciaires (procès) ainsi que des pratiques curatives médicales traditionnelles ou savantes écartant la folie, les actes conjuratoires sont inopérants. Se marier pour ne plus avoir peur, dormir habillé pour ne plus sentir le cadavre halluciné, « panser les blessures [...] en s'injuriant, en s'étourdissant de leurs cris et de leurs accusations²²⁷ », s'endormir au son des bavardages des invités du jeudi, s'obliger à baiser la chair froide de Mme Raquin²²⁸, pleurer hypocritement le défunt, simuler des remords, faire le « panégyrique de Camille²²⁹ », se comporter comme une amoureuse abandonnée, battre sa conjointe²³⁰

²²⁶ *Ibid.*, p. 657.

²²⁷ *Ibid.*, p. 641.

²²⁸ *Ibid.*, p. 647.

²²⁹ *Ibid.*, p. 649.

²³⁰ « [À] la vérité, il ne goûtait quelque soulagement que lorsqu'il battait Thérèse, le soir. Cela le faisait sortir de sa douleur engourdie. » (*Ibid.*, p. 655.)

et recevoir avec plaisir les coups²³¹, se confesser furieusement, se jeter dans le vice²³², toutes ces actions, qui ponctuent la vie de Thérèse et Laurent, ont un substrat magico-curatifs : elles sont, dans l'imaginaire des meurtriers, des « remède[s]²³³ » contre la folie, des tentatives pour étourdir les pensées délirantes et pour oublier. Elles sont des rites de séparation visant à se départir de la possession; elles ont un but purement utilitaire : celui de « se tromper eux-mêmes pour mettre en fuite les mauvais rêves²³⁴. » Et toutes échouent lamentablement : « elle sentit que le vice ne lui réussissait pas plus que la comédie du remords²³⁵. » Toutes ces pratiques pseudo-rituelles sont l'expression secrète d'une conjuration du défunt ainsi que d'une fatalité et d'un fantôme à écarter. Finalement, le seul moyen qu'ils n'essayent pas est celui d'avouer le crime chez le commissaire de police, c'est-à-dire d'inscrire leur pratique rituelle dans le régime ordonné et institutionnalisé de la loi : « ils ne se sentaient pas le courage de se guérir en posant un fer rouge sur la plaie. S'ils se menaçaient de confesser le crime, c'était uniquement pour se terrifier et s'en ôter la pensée, car jamais ils n'auraient eu la force de parler et de chercher la paix dans le châtement²³⁶. » Ultimement, le suicide apparaît comme la dernière option et comme l'aboutissement fatal de la pathologie morbide. La mort volontaire fonctionne, dans le récit, comme un retour à l'ordre et scelle la vengeance de la mère Raquin. S'il est, dans la logique zolienne, un phénomène purement physiologique relevant du déterminisme, le suicide à deux est aussi un symptôme de la folie. En effet, ne dévoile-t-il pas que la folie est sans remède et sans issue? Dans son compte rendu du roman, Laurent-Pichat

²³¹ « [E]lle goûtait une volupté âpre à être frappée [...]. C'était encore là un remède contre les souffrances de sa vie; elle dormait mieux la nuit, quand elle avait été bien battue le soir. » (*Ibid.*, p. 650.)

²³² *Ibid.*, p. 660-661. Dans *Madeleine Féral*, Zola décrit de la même manière cette technique conjuratoire visant à parler de tout et de rien afin d'oublier : « [Madeleine] causait avec fièvre, sur n'importe quoi, pour étourdir sa mémoire par le bruit de ses paroles. » (*OC*, t. I, p. 860.)

²³³ « Ce qui l'étonnait, c'était de ne pas avoir eu le premier l'idée de se jeter dans le vice. Il pouvait y trouver un remède contre la terreur [...]. Il devait à son tour goûter du vice pour voir si le vice ne le soulagerait pas en étourdissant ses pensées. » (*Thérèse Raquin*, *OC*, t. I, p. 650.)

²³⁴ *Ibid.*, p. 644.

²³⁵ *Ibid.*, p. 663.

²³⁶ *Ibid.*

condamne d'ailleurs le suicide des meurtriers de Zola jugeant la peine infligée prohibitive : « La justice humaine n'eût peut-être pas été aussi sévère qu'ils le furent eux-mêmes. M. Lachaud eut obtenu des circonstances atténuantes, en lisant aux jurés le roman de M. Zola. Ces êtres ne sont pas responsables²³⁷. » Malgré son caractère libérateur (Zola revient à plusieurs reprises sur le fait que la parole les « soulage »), l'aveu et les maints rituels conjuratoires qui l'accompagnent, loin de guérir, alimentent les angoisses des personnages. C'est que, chez Zola, le passé est souvent indépassable et les fantômes familiaux finissent toujours par ressurgir pour tourmenter les vivants. En se dressant dans le monde des vivants pour charivariiser l'infraction morale et criminelle et pour incarner le secret, le revenant matérialise la liminalité des personnages et les confinent dans la folie. De ce fait, il les emprisonne, autrement, dans un entre-deux. Le fou n'est-il pas justement, selon Michel Foucault, « le Passager par excellence, c'est-à-dire le prisonnier du passage²³⁸ » ? L'hallucination n'est-elle pas, comme le rêve, elle aussi, un passage, voire « une sorte de seuil, une hésitation face à une alternative²³⁹ » ?

Que les diverses tentatives de révéler le secret criminel, entreprises par Thérèse, Laurent et Madame Raquin, avortent toutes les unes après les autres (que ce soit par des paroles hallucinées, des regards, des écrits, des confessions, des allées menaçantes au commissariat) suggère une faillite du langage conscient et volontaire dans ce récit. Il semble effectivement, au regard des avortements répétés du rituel d'aveu, que, pour Zola, la seule manière d'avouer, dans *Thérèse Raquin*, et peut-être aussi dans *La Bête humaine*, autre roman criminel, soit par la voix du rêve, de l'hallucination et du délire qui créent un accès direct au vécu morbide des personnages. Parce qu'elle « libère » des contraintes de la volonté et qu'elle laisse

²³⁷ L. Laurent-Pichat, « Fragments et Lectures. XLII », *Phare de la Loire. Quotidien, politique, littéraire et commercial*, 16 juin 1868, 54^e année, n° 14516, p. 2.

²³⁸ Michel Foucault, *Histoire de la folie*, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 22.

²³⁹ Tony James, « Les Hallucinés : “rêveurs tout éveillés” – ou à moitié endormis », *op. cit.*, p. 87.

l'esprit en proie à l'automatisme de la mémoire, la déraison engendre un débordement du langage. Dans *Thérèse Raquin*, Zola développe l'idée d'une pathologie du langage liée à la vérité occultée. Ainsi, le texte zolien rappelle l'ancrage pulsionnel de l'acte de l'aveu et la difficulté de dire la folie autrement que par la représentation. La thérapeutique psychiatrique, depuis le traitement moral de Pinel et de Leuret, a mené à l'intégration de l'aliéné dans un cercle d'échanges discursifs et à une prise de parole en deux temps : le médecin parlant successivement avec deux interlocuteurs, celui soumis à son délire et, ensuite, celui retrouvant son entendement. C'est justement cette imbrication paradoxale d'une double énonciation, l'une imprégnée de la folie et contemporaine de la crise délirante, l'autre émanant de la mémoire et témoignant, à rebours, de façon raisonnée, des désordres de l'esprit, qu'Émile Zola expose dans le roman *Thérèse Raquin*. En effet, il poursuit, d'une certaine manière, la description de ce chassé-croisé de paroles répertoriées par les aliénistes, à savoir l'entrelacement d'un langage conscient qui pose un regard lucide sur le passé agité et d'une parole décousue, totalement déraisonnante qui offre une mimésis langagière de la déraison. Sauf qu'ici, c'est la parole folle qui avoue le vrai et qui est clairvoyante. Dans *Thérèse Raquin*, mais aussi dans *Madeleine Féral* et *La Bête humaine*, le langage de la vérité émerge de la folie, du rêve et de l'hallucination. Dans le battement entre les dialogues hallucinés, les bouffées délirantes et les mises en scène de l'aveu, les personnages prononcent bel et bien une vérité, qui est peut-être celle du fonctionnement de la psyché et de son interactivité avec le somatique. Les aveux fous ne disent-ils pas justement l'importance de l'automatisme et de l'impulsivité en régime zolien ? Le personnage zolien, influencé par la sensation et l'émotion forte, hanté par la puissance et la persistance du souvenir, en proie aux hallucinations, qui lui font revivre, bien malgré lui, le passé et redire, dans une parole folle, l'événement traumatisant, est, au regard des théories de la psychiatrie et de la psychologie de la fin du siècle s'intéressant aux phénomènes involontaires de la psyché et aux dédoublements de la personnalité, un être foncièrement divisé parce qu'il est dominé par les mouvements inconscients de son esprit et son corps.

À travers cette dissociation du langage et du personnage, Zola rapproche l'aveu malgré soi d'une pathologie. Il est alors la manifestation extériorisée, car énoncée, d'une contamination entre états de folie et de raison. Il y a de quoi s'interroger; en effet, pour cet auteur qui revendique la vérité scientifique, il est quand même remarquable que celle représentée dans son œuvre surgisse de la folie. Nous l'avons vu, l'aveu chez Zola révèle que l'expérience de l'aliénation est concomitante à celle de l'émergence d'une vérité intime du sujet. Les aveux fous dévoilent l'importance de l'automatisme et de l'impulsivité en régime zolien. Ils témoignent aussi de l'échec de la volonté, de la maîtrise de soi et du gouvernement des affects.

PARTIE IV

LES CONFESSIONS DE ZOLA OU LES AVEUX DU RÉCIT

INTRODUCTION

Récit d'aveux ou aveux du récit : l'étude de cas, entre littérature et médecine

La médecine du XIX^e siècle fait de l'homme de lettres et de ses travaux un objet d'étude. L'auscultation de la production artistique, analysée comme phénomène pathologique, remonte, selon Jean-Louis Cabanès, à la deuxième moitié du XVIII^e siècle avec l'ouvrage fondateur sur la « santé des gens de lettres » de Tissot¹. C'est véritablement dans le dernier tiers du XIX^e siècle que le génie est mis à mal, car désormais appréhendé dans ses dimensions névrotiques et dans sa parenté avec la dégénérescence. Sur le gradient du prodige se trouve, en effet, à son opposé, l'idiot et le dégénéré. Que ce soit *L'Homme de génie* de Lombroso traduit en français en 1889, la médecine rétrospective expliquant les aptitudes poétiques par l'application des critères de la psychiatrie, les études anatomo-pathologiques du génie littéraire², les thèses en médecine sur la folie des auteurs, et, pour finir cette énumération, les articles sur leurs manies et perversions dans *La Chronique médicale* et les *Annales médico-psychologiques*³, tous ces documents révèlent l'attrait démesuré exercé par la

¹ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, t. II, Klincksieck, 1991, p. 656. Le titre de l'ouvrage de Tissot est plus exactement : *De la santé des gens de lettres*, première édition publiée en latin en 1766.

² Pour reprendre le sous-titre du livre de Paul Voivenel, *Littérature et folie. Étude anatomo-pathologique du génie littéraire*, thèse pour le doctorat en médecine, Toulouse, Gimet-Pisseau Éditeur, 1908, 560 p.

³ En voici quelques exemples qui ponctuent le siècle : Étienne Brunaud, « De l'hygiène des gens de lettres », *Nouveau journal de médecine, chirurgie, pharmacie*, n° 5, 1819, p. 54-65; Alfred Bougeault, *Étude sur l'état mental de J-J Rousseau et sa mort à Ermenonville*, E. Plon et Cie imprimeurs-éditeurs, 1893, 169 p.; Augustin Cabanès, « G. de Maupassant chez le docteur Blanche », *La Chronique médicale*, 1^{er} novembre 1897, p. 682-883; Augustin Cabanès, « La Manie ambulatoire de Balzac », *La Chronique médicale*, 15 mai 1899, p. 289-302; Charles Binet-Sangle, « L'Épilepsie de G. Flaubert », *La Chronique médicale*, 1^{er} novembre 1900, p. 641-650; Dr Fortin, « Le Subconscient chez Flaubert », *La Chronique médicale*, 1901, p. 28-31; Félix Regnault, « L'Épilepsie chez les hommes de génie », *La Chronique médicale*, 1901, p. 31-32; Augustin Cabanès, « Le Sadisme de Baudelaire », *La Chronique médicale*, 15 novembre 1902, p. 725-735; Augustin Cabanès, « La Dipsomanie d'A. de Musset », *La Chronique médicale*, 1^{er} mars 1906, p. 142-145; Dr Zacharie Lacassagne, *La Folie de Maupassant*, thèse de Médecine, Toulouse, Gimet-Pisseau, 1907, 52 p.; Lucien Lagriffe, « Guy de Maupassant.

figure du génie sur l'univers clinique. Si les sciences médicales *psychiatrisent* le prodige et se transforment, dans certains cas, en police morale et sociale, c'est qu'elles jugent les tendances artistiques au regard de la décadence morbide de l'époque. Mais, surtout, elles voient dans la littérature, plus particulièrement dans le roman naturaliste, une influence dangereuse, souvent considérée comme contagieuse, pour l'hygiène publique.

L'étude des rapports entre l'œuvre et l'homme, au regard de la tradition du portrait médico-psychologique, fait désormais du style le symptôme des névroses de l'écrivain. Comme l'explique Jacqueline Carroy, à propos de la critique médico-littéraire de Max Nordau, qui tente « de mettre au jour un sens caché inconscient à l'auteur lui-même⁴ », les romans se lisent comme des confessions révélant la complexion dérégulée de Zola. L'œuvre permet de vérifier les thèses, apportant des preuves, laissées de façon involontaire, de la névropathie et des perversions de son créateur. Pour Max Nordau et Paul Voivenel, Zola est atteint d'une psychopathologie sexuelle⁵. Pour le docteur Toulouse, il incarne plutôt un dégénéré, mais supérieur. Les « Cinq » du *Manifeste* diagnostiquent une coprolalie. La critique journalistique lui reproche sa folie de la réclame et son impudicité à la suite de son exhibition dans l'*Enquête médico-psychologique*. La démonstration scientifique puise dans la discipline littéraire pour trouver des cas.

La contiguïté des territoires intellectuels de la médecine et de la littérature est appuyée par le partage de méthodes, par l'emprunt de figures et de savoirs, par les allées et venues entre le récit de cas et la fiction naturaliste. Ces deux disciplines se constituent de descriptions de cas, en tant qu'échantillon des débats savants, sociaux, moraux, politiques de leur époque. L'insertion dans le roman de personnages

Étude de psychologie pathologique », *Annales médico-psychologiques*, VIII-IX, septembre 1908-avril 1909, p. 203-238, 353-372, 177-193.

⁴ Jacqueline Carroy, « “Je ne veux pas faire rire” : la sexualité de et selon Zola », dans *Zola et les historiens*, sous la dir. de M. Sacquin, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 109.

⁵ « Zola fut toujours attiré par les choses malpropres et son naturalisme paraît être la suite immédiate d'une psychopathie sexuelle. Il semble dans certains de ses ouvrages être atteint de fétichisme. » (Paul Voivenel, *Littérature et folie*, op. cit., p. 464.)

marginaux⁶, l'instauration d'une ligne de conduite polémique visant à tenir tête aux défenseurs de la moralité afin de promouvoir le droit de « tout-dire » au nom de la littérature, la présentation des travers de l'individu et de la société; ou encore la démarche clinique dévoilant les penchants homosexuels et vénaux (*Nana*), les propensions à l'hystérie (*La Fortune des Rougon*, *La Conquête de Plassans*, *Pot-Bouille*, *Lourdes*), les dispositions à l'alcoolisme (*L'Assommoir*, *La Terre*), les phobies et névroses (*Joie de vivre*) exposent l'intérêt marqué de la part de l'auteur des *Rougon-Macquart* pour une science du sujet excentrique. C'est que, pour Zola, les perversions monstrueuses liées à l'argent, au sexe, au sens moral et à la religion sont des produits de l'époque névrosée qu'est le Second Empire, et révèlent, comme l'écrit Colette Becker, « les failles de l'homme et de la société, en mettant au jour leur partie cachée et problématique⁷. » Ce sont des « cas » que présente souvent Zola.

Il sera ici question de deux autres formes de cas au sens où le définissent Jean-Claude Passeron et Jacques Revel. Le cas est « irréductible en sa singularité⁸ », qui lui donne sa valeur exemplaire et qui le stigmatise, investit de questionnements qui l'obligent à se redéfinir et à repenser la norme et l'exception – nous l'avons vu à propos du criminel zolien qui déroge constamment aux modèles de pensée institutionnels – et encerclé d'un « traitement argumentatif⁹ », d'un condensé de discours et d'un raisonnement savant. Deux cas, donc¹⁰ : celui de Zola lui-même devenu sujet d'enquête pour la communauté savante et littéraire, et celui de la figure de l'écrivain analysé dans ses replis stylistiques qui dévoilent une empreinte singulière. De Zola confessé par le docteur Toulouse à l'écrivain naturaliste cherchant dans les pliures des textes de ses contemporains des aveux, ces deux cas ont en

⁶ Sur cette question des marges dans l'œuvre zolienne, voir *Études françaises*, « Zola. Explorateur des marges », numéro dirigé par V. Cnockaert, vol. 39, n° 2, 2003, 130 p.

⁷ Colette Becker, « Zola, un déchiffreur de l'entre-deux », *Études françaises*, *ibid.*, p. 12.

⁸ Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités », dans *Penser par cas*, sous la dir. de J.-C. Passeron et de J. Revel, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ On pourrait intégrer également celui de l'inverti qui envoie ses confessions au romancier naturaliste et qui rêve d'intégrer la célèbre famille des Rougon et des Macquart. Nous l'évoquerons en début de chapitre I de cette partie.

commun de présenter un « individu tel qu'on peut le décrire, le jauger, le mesurer, le comparer à d'autres et cela dans son individualité même¹¹. » Dans ces conditions, la question de la description scientifique (comment fixer ce qui déroge à la règle? comment présenter le cas?), qui sous-entend celle de la difficile mise en mots de l'expérience, de la singularité et de la sensibilité, est au cœur du récit de cas. Cet examen que Foucault nomme la « fixation rituelle et "scientifique" des différences individuelles¹² » tente d'assigner une identité à chaque marginalité, qui l'installe « dans un réseau d'écriture » : « il les engage dans toute une épaisseur de documents qui les captent et les fixent¹³. » S'ils ont pour socle narratif le modèle de la confession, les révélations psychophysiologiques de Zola, dans le cadre d'une enquête ou dans la forme de l'œuvre, sont entourés de procédures d'observations, de dispositifs discursifs (anamnèse, narrations biographiques, cartographies morales et corporelles, etc.) alliant style littéraire et scientifique, et décloisonnant les frontières entre les genres. *L'Enquête* du docteur Toulouse est bien, pour reprendre Foucault, une « mise en écriture¹⁴ », savante, qualificative, autobiographique, du corps et de l'esprit du romancier, en ce qu'elle permet l'épinglage de la singularité et de l'identité de Zola.

Précisément, il est commun de penser le style comme une « empreinte » de l'auteur. Or, il n'est pas que cela, car il englobe, selon Éric Bordas, toutes les sphères de la vie pour devenir une signature d'existence, signalant la singularité de l'œuvre et de l'écrivain : « la vie de l'écrivain-auteur, faite de publicité, ou de refus de publicité, [...] étend jusqu'au stade de métonymie radicale la proposition staélienne d'assimiler le style à l'âme, à l'être, au vécu, à l'engagement¹⁵. » C'est exactement ce que vont critiquer les commentateurs de l'ouvrage du docteur Toulouse. Pour eux, l'esthétique, la méthode et le style naturaliste se trouvent condensés dans cette « confession

¹¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, coll. « Tel », Gallimard, 1975, p. 224.

¹² *Ibid.*, p. 225.

¹³ *Ibid.*, p. 222.

¹⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹⁵ Éric Bordas, « Introduction » au numéro « Style d'auteur », *Romantisme*, n° 148, 2010, p. 6.

physiologique¹⁶ », laïque et scientifique de Zola. Présentation *in vivo* de l'exhibition zolienne, l'autopsie savante du corps et de l'esprit du romancier redouble, selon la critique, l'ostentation de l'écriture romanesque. Comme l'explique Éric Bordas, le style n'est pas qu'une question d'esthétique, il est désormais

un paramètre d'identification à visage humain, qui pourrait presque jouer un rôle en médecine, en psychiatrie : le style est révélateur de symptômes, il renseigne sur la personnalité profonde du sujet, il s'inscrit dans un paradigme indiciaire général de la connaissance métonymique (relation de contiguïté entre la partie et le tout) dont la modernité a fait le principal mode d'intelligibilité du monde¹⁷.

L'objectif de cette dernière partie est de donner à entendre les paroles du sujet analysé et de saisir comment l'être déviant ou génial, qui est toujours atypique au regard d'une certaine norme, fonde la découverte médicale par le biais d'une intégration de l'autobiographie dans une organisation scientifique. Dans cette perspective, l'aveu se transforme en récit de cas. Nous verrons que les frontières entre la littérature et la clinique, entre la scrutation et l'imagination sont ténues. Il s'agira de voir, plus particulièrement, comment Zola a lui-même endossé le statut de sujet sous observation en se soumettant au regard psychiatrique et anthropométrique. Les révélations qui surgissent dans le cadre de l'investigation psychophysiologique du docteur Toulouse sont analysées par la critique journalistique à la lumière des procédures d'aveux et de l'autobiographique. Le genre de l'étude de Toulouse (est-elle une autobiographie naturaliste ou une observation scientifique?) est remis en doute et engendre un questionnement sur la véracité des aveux. La confession médicale est passée au tamis de la vérité et au crible du dicible. C'est, somme toute, la question du tout-dire qui ressurgit. L'artiste a-t-il le droit, au nom de la science et de la littérature, de se mettre à nu devant ses contemporains? Or, cette question en sous-entend une autre, qui est celle de la nature de la création littéraire. Car, pour Zola, l'œuvre est toujours de l'ordre du dévoilement des traces d'une chair sensible et

¹⁶ Pour reprendre le titre de l'article de Léon Rictor, « Cerveaux littéraires. Confessions physiologiques », *Le Figaro, Supplément littéraire*, 10 décembre 1892, p. 200.

¹⁷ Éric Bordas, « Introduction », *op. cit.*, p. 6.

de l'inscription d'un tempérament dans la texture du récit. À travers cette réalisation psycho-organique de l'œuvre, nous verrons, dans le dernier chapitre de cette partie, que le romancier naturaliste saisit et décrypte subrepticement des aveux dans le corps du texte : l'analyse stylistique permet alors d'authentifier la démarche scripturale, de quadriller les cerveaux géniaux et de disséquer le vivant. Troublé par la lecture des grands auteurs de ce siècle, il retourne un regard critique sur lui-même. La quête de révélations d'autrui devient, par un effet de retour intime, le lieu d'une introspection esthétique.

CHAPITRE I LES CONFESSIONS NATURALISTES DE ZOLA

Tout près de nous, les physiologistes considéraient comme suffisant pour arriver à la connaissance de l'homme, de disséquer des cochons d'Inde, des lapins et des caniches. Maintenant c'est l'homme, et l'homme le plus intelligent et le plus en vue possible, qui remplace le cochon d'Inde.

– Arsène Alexandre¹

Et quel plus grand signe de dégénérescence et de détraquement peut-on donner, grands dieux, que celui de s'exposer ainsi tout nu dans la laideur que fait de notre corps tout examen médical.

– J.-H. Rosny²

Se confesser à Zola

Dans la biographie qu'il a rédigée sur son ami, publiée en 1882, dans laquelle il retrace, par des documents de première main, la vie publique et intime de Zola, Paul Alexis rappelle que le maître naturaliste reçoit quotidiennement de nombreuses lettres d'inconnus du monde entier³. En effet, le romancier réunit dans sa correspondance toute la foule qui parsème ses romans : des jeunes gens rêvant de faire fortune à Paris, des littérateurs envoyant des manuscrits jusqu'alors restés cachés dans leurs fonds de tiroir, des femmes inconnues déclarant leur sentiment amoureux envers l'auteur des *Rougon-Macquart*, « des originaux qui font de l'esprit,

¹ Arsène Alexandre, « La Science chez la portière », *Le Figaro*, 42^e année, 3^e série, n° 322, 17 novembre 1896, p. 1.

² J.-H. Rosny, « Le Cas de M. Zola », *L'Événement*, 18 novembre 1896, p. 1.

³ Paul Alexis, *Zola. Notes d'un ami*, Maisonneuve et Larose, coll. « Parole d'ami », 2001 [1882], p. 225. Notons que le Centre d'études du 19^e siècle français Joseph Sablé de l'Université de Toronto conserve dans son « Programme Zola » plus de 20 000 lettres adressées à Zola.

des sots qui l'injurient », des « fous et des folles » qui lui écrivent leurs tourments⁴. L'écrivain a conservé cette correspondance, qui constitue aujourd'hui un véritable trésor archivistique sur l'existence parfois clandestine de ces individus en cette fin de siècle. Parce qu'elle met en scène « tous les travers, toutes les hontes, toutes les maladies qui affligent l'humanité⁵ », l'œuvre zolienne suscite maintes critiques (les nombreuses coupures de journaux que Zola gardait chez lui avec l'idée de les publier un jour sous le titre *Leurs injures* le prouvent⁶) et touche aussi profondément le public. Certains lecteurs ne se contentent pas d'adresser à Zola des compliments ou des invectives sur ses derniers romans, ils le considèrent comme une figure paternelle prête à recueillir leurs confessions sur leurs « travers », leurs « hontes » et leurs « maladies ». Comme l'explique Daniel Grojnowski, ces lettres « ont valeur d'aveux, le Grand écrivain, fin connaisseur du cœur humain, jouant les rôles de confesseur, d'ami, de conseiller qui connaît la vie et qui peut tout entendre, tout comprendre⁷. » Paul Alexis retrouve, en effet, dans la correspondance de l'écrivain, des confidences de prêtres « connaissant le monde, accoutumés par la confession à pénétrer au fond du cœur humain⁸ » qui viennent « en grand secret se confesser eux-mêmes au romancier, qu'ils traitent comme une sorte de frère de sacerdoce⁹. » Malgré son anticléricalisme affiché dans son œuvre et ses écrits critiques (pensons aux portraits peu flatteurs du frère Archangias, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, du frère Gorgias, dans *Vérité*, et de l'abbé Faujas, dans *La Conquête de Plassans*), et son aversion

⁴ *Ibid.*, p. 226.

⁵ Anonyme, « Adresse à M. Émile Zola. Antécédents. Première enfance », dans *Confessions d'un inverti-né* suivies de *Confidences et aveux d'un Parisien* par Arthur W., préface d'Émile Zola, édition établie et présentée par D. Grojnowski, José Corti, 2007, p. 59. Le texte que Daniel Grojnowski titre *Confessions d'un inverti-né* renvoie à des lettres que Zola a reçues qui ont été publiées en 1894 dans *Les Archives de l'anthropologie criminelle* par le docteur Lauppts sous le titre : *Roman d'un inverti-né*. Ce « roman » sera ensuite publié dans *Tares et poisons. Perversion et perversité sexuelle*, Georges Carré éditeur, 1896, 372 p. Pour le texte anonyme de l'inverti, nous référerons à l'édition de Grojnowski plus facilement accessible. Pour le texte du docteur Lauppts encadrant la confession, nous citerons l'édition originale de 1896.

⁶ Paul Alexis, *Zola. Notes d'un ami*, *op. cit.*, p. 215.

⁷ Daniel Grojnowski, « Avant-propos : perversion, inversion, sexualité et les écrits de témoignage », dans *Confessions d'un inverti-né*, *op. cit.*, p. 10.

⁸ Paul Alexis, *Zola. Notes d'un ami*, *op. cit.*, p. 226.

⁹ *Ibid.*

envers la confession telle que pratiquée dans l'enceinte sacrée de l'église, Zola incarne (malgré lui?) une nouvelle figure de confesseur laïque.

Introduisant son enquête sur l'inversion sexuelle, le docteur Lauphs explique que les individus marginaux avec qui ils travaillent ont trouvé dans les lettres envoyées à Zola un espace d'écriture et d'aveu :

Sa popularité méritée, sa sincérité que n'effarouche aucune fausse pudeur, sa hardiesse et son génie d'écrivain, ont sollicité la confiance de beaucoup de ces misérables [les invertis] atteints de la terrible déviation, en laquelle le vulgaire voit une infamie et le penseur une difformité. Malheureusement, beaucoup de documents sont éparés dans l'énorme correspondance de l'illustre écrivain. Espérons qu'ils se retrouvent¹⁰.

Cinq ans après la mort de Zola, Lauphs, dans son article « À la mémoire d'Émile Zola », publié dans *Les Archives d'anthropologie criminelle*, en 1907, rend hommage au romancier qui « avait reçu des documents, des confessions de malheureux qui criaient à lui leur misère et, comme il était immensément bon et de cerveau extraordinairement lucide, il avait compris et il s'était ému¹¹. » Les invertis ont découvert en Zola un lecteur. Ils lui ont envoyé des lettres et des documents afin qu'il intègre à son œuvre un portrait de leurs tourments. Ils ont cherché chez cet écrivain des marginalités un appui. Par exemple, cette lettre d'un inverti, retrouvée par René Ternois, illustre bien les demandes et confidences que recevait l'auteur des *Rougon-Macquart* :

Maître illustre et puissant

Avant de terminer votre grand œuvre cyclique, *Les Rougon-Macquart*, pourquoi ne pas décrire l'aberration du sens génésique?

Un homme de naissance, brave, intelligent, condamné dès sa première jeunesse, dès son enfance, à n'aimer que des individus de son sexe?

Cette phase de la maladie nerveuse héréditaire entre dans votre cadre. Ce n'est pas peut-être si tragique que celle dont Jacques Lantier était la victime. Mais c'est mille fois plus commun que la manie meurtrière; désolant la vie et la félicité de ses sujets pitoyables.

Jusqu'à présent l'opinion vulgaire sur ces cas de passion naturellement dénaturée reste d'une crudité, d'une absurdité incroyable.

¹⁰ Lauphs, « Enquête sur l'inversion sexuelle (réponses) », *Archives de l'anthropologie criminelle*, 9^e année, n° 49, 1894, p. 211.

¹¹ Lauphs, « À la mémoire d'Émile Zola », *Archives de l'anthropologie criminelle*, n° 22, 1907, p. 832.

Seulement quelques médecins psychologues – un Moreau, un Tarnowsky, un Krafft-Ebing, un Lombroso, un Casper, un Mantegazza – ont traité ce phénomène douloureux avec un peu de perspicacité humanitaire.

Les documents ne manquent pas, dans les ouvrages des auteurs cités et dans les nombreuses brochures de Ulrichs.

Je n'ai pas beaucoup d'espoir que même vous, le héros de l'audace scientifique et artistique, vous aurez le courage d'attaquer ce problème, où la tragédie se mêle avec la honte.

Mais je ne peux pas m'empêcher de vous faire observer que d'ouvrir les yeux du public sur la vraie vérité de cette plaie physique et morale, cette misère suprême de la pauvre humanité, serait une tâche digne de votre génie sobre, clairvoyant et en même temps profondément sympathique.

Les fautes de mon style vous feront comprendre que je ne suis pas français.

Humble serviteur
Nemo¹²

Tout comme le médecin qui entend le récit des perversions et des souffrances du malade, Zola devient, pour certains condisciples et correspondants, un confident. Celui qui se targue de pouvoir « tout dire » et « tout montrer » peut-il « tout entendre » ?

Du 15 mars 1894 au 15 mai 1895, le Dr Laupts (pseudonyme anagrammatique de Saint-Paul¹³) publie, en six extraits, sous le titre *Le Roman d'un inverti-né*, dans les *Archives de l'Anthropologie criminelle et de psychologie normale et pathologique*, la confession d'un homosexuel reçue par Zola autour de 1889¹⁴. C'est le seul écrit confidentiel que l'écrivain engagera dans la postérité scientifique. Dans la « lettre-préface » qu'il écrit au docteur Laupts, il explique d'ailleurs le « grand intérêt

¹² Lettre de Nemo à Zola, Venise, le 8 avril 1890, Archives de la famille Zola. Reproduite par René Ternois dans son article « Ce que Zola n'avait pas osé dire », *Les Cahiers naturalistes*, n° 35, 1968, p. 156-160.

¹³ Georges Saint-Paul, élève de Lacassagne, soutient une thèse le 28 décembre 1892 qu'il publiera la même année (*Essai sur le langage intérieur*) où on retrouve une auto-observation de Zola répondant à un questionnaire sur le langage intérieur.

¹⁴ Malheureusement, il semble que le manuscrit de cette lettre soit perdu. Selon Daniel Grojnowski, la *Confession d'un inverti-né* a été rendue à Zola après l'utilisation faite par le docteur Laupts. Or, elle n'a jamais été retrouvée, ce qui empêche d'identifier son auteur (voir « Avant-propos... » de Grojnowski dans les *Confessions d'un inverti-né...*, *op. cit.*, p. 50).

physiologique et social¹⁵ » que constitue cette confession qui lui semble avancer des connaissances à la fois érudites et personnelles sur l'homosexualité. En effet, la narration de la perversion par celui qui la vit au quotidien offre une véridicité de l'expérience pathologique que Zola reconnaît puisqu'il insiste sur le caractère « vrai » et « émotif » du récit : « dites-moi s'il n'arrive point, en certains passages, au style ému des sentiments profondément éprouvés et traduits? C'est là une confession totale, naïve, spontanée, que bien peu d'hommes ont osé faire [...] »¹⁶. Le jeune inverti écrit l'histoire de sa vie sous la forme d'une lettre qu'il envoie à Émile Zola. Si, dès le commencement de son récit, il explique la valeur inédite de sa « confession, qu'aucun directeur spirituel n'a jamais apprise de [s]a bouche¹⁷ », il ne fait pas de Zola un confesseur puisqu'il ne cherche pas d'absolution ni d'explication à son vice. Il le considère plutôt comme un expert des marginalités et des pathologiques à qui il peut confier son mal : « Pardonnez l'affreux gribouillage, mais j'ai écrit le cœur à la main, comme si je me confessais à un médecin ou un ami¹⁸ ». La mission de l'écrivain, à certains égards, ressemble à celle du médecin. Zola écrit d'ailleurs dans sa lettre-préface au *Roman de l'inverti-né* que « pour guérir les plaies [le mieux] est encore de les étudier, de les montrer et de les soigner¹⁹ ». Cependant, le but de cette confession ne réside pas dans un appel à la guérison. Les lettres rassemblent, aux

¹⁵ « Préface [pour *Le Roman d'un inverti*] », 25 juin 1895, reproduite dans les *OC*, t. XII, p. 700-702; dans l'ouvrage *Confessions d'un inverti-né*, suivies de *Confidences et aveux d'un Parisien* par Arthur W., préface d'Émile Zola, *op. cit.*, p. 47-49; dans *Tares et poisons. Perversion et perversité sexuelle*, Georges Carré éditeur, 1896, p. 1-4; dans la *Correspondance*, t. VIII (1893-1897), p. 229-232. Désormais, nous donnerons uniquement la référence dans les *Œuvres complètes*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 700. Dans sa présentation du texte de l'inverti, le docteur Lauppts, à son tour, mise sur la tonalité sensible qui fait office de preuve de sa véracité : « Cette confession est sincère; elle est vraie d'une vérité que l'on sent à l'émotion, à ces tristesses qui, parfois, dans le cours du récit, prennent le sujet, de se sentir une difformité, une monstruosité presque [...] » (Lauppts, *Tares et poisons. Perversion et perversité sexuelle*, *op. cit.*, p. 46. Extrait reproduit dans l'édition de Grojnowski, *op. cit.*, p. 54.)

¹⁷ *Confessions d'un inverti-né*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁹ « Préface [pour *Le Roman d'un inverti*] », *OC*, t. XII, p. 701.

yeux de leur auteur, des « documents humains²⁰ » pouvant servir à l'édification d'un savoir littéraire original. Comme l'explique Grojnowski,

ces écrits non "littéraires" sont prisés par les Naturalistes, amateurs de notices ou de carnets authentiques qui offrent les attraits de la parole brute. Mais les documents sont rares et d'accès difficile, ordinairement réservés aux savants, et tout particulièrement aux médecins criminologues dont la mission est d'informer le législateur²¹.

L'inverti connaît-il les écrits théoriques de Zola? Il est difficile de le savoir. Toujours est-il qu'il joue le jeu du romancier, reprenant à son compte la terminologie zolienne : les « documents humains » constituent bel et bien un terreau fertile à l'œuvre romanesque. Sa confession, comme il l'écrit à Zola, « révélera une affreuse maladie de l'âme, un cas rare – sinon malheureusement unique – qui a été étudié par de savants psychologues, mais que jusqu'ici aucun romancier n'a osé mettre en scène dans une œuvre littéraire²². » L'examen de soi n'a pas, dans ce cas particulier, pour but ultime de comprendre les fluctuations du moi, mais recèle plutôt la volonté d'être utile et d'offrir à l'écrivain naturaliste un personnage inédit, celui de l'inverti. Le jeune auteur italien se pose alors comme « un personnage en quête d'un auteur²³ ». L'introspection vise ici à s'inscrire dans le littéraire, plus particulièrement dans la généalogie des *Rougon-Macquart*.

En effet, la confession sert de canevas à une œuvre imaginaire :

Une si terrible maladie de l'âme ne mériterait-elle pas d'être décrite ou du moins connue par le plus grand compilateur de documents humains de notre temps? Je ne sais pas si vous pouvez faire quelque chose de la terrible passion que je vous ai confessée; en tout cas, je suis content de vous l'avoir fait connaître. Si, dans les sublimes descriptions des misères humaines, la misère qui m'afflige peut trouver quelque place, de grâce, Monsieur, ne me rendez pas trop odieux²⁴.

²⁰ *Confessions d'un inverti-né*, op. cit., p. 59.

²¹ Daniel Grojnowski, « Avant-propos... », *Confessions d'un inverti-né*, op. cit., p. 12.

²² *Confessions d'un inverti-né*, *ibid.*, p. 59.

²³ Serge Meitinger, « À propos du roman de *l'inverti-né* », *Contre-feux*, revue littéraire de *Lekti-écriture.com*, 6-8 mai 2005, en ligne, <www.lekti-ecriture.com/contrefeux/+A-propos-du-roman-l-inverti-ne+.html>, consulté le 21 octobre 2009.

²⁴ *Confessions d'un inverti-né*, op. cit., p. 93.

Il s'agit certes pour l'inverti d'écrire un récit de vie où il se raconte et de dresser un autoportrait où il analyse les aléas de sa perversion. Cependant, ce qui ressort de cette confession, c'est plutôt la nécessité de laisser un témoignage à Zola afin de le transformer en fiction : « Voilà mon portrait; il pourra peut-être vous servir dans la reconstitution de l'être bizarre que la nature s'est plu à former à mon grand désespoir²⁵. » Est-ce que cette finalité menace la sincérité de l'œuvre? Dans tous les cas, le legs de l'inverti s'inscrit dans une pratique nouvelle en cette fin de siècle, soit celle de l'autobiographie de l'homosexuel. La prise d'initiative d'écrire à Zola (et non pas à un médecin ou à un confesseur) montre l'originalité du projet, qui n'est pas entièrement tributaire d'un processus scientifique de l'aveu : l'avouant ne répond pas à une demande et à un interrogatoire judiciaires ou médicaux comme les invertis de Lacassagne par exemple²⁶. N'étant pas pris au piège de cette injonction à l'aveu dont Foucault a expliqué le fonctionnement²⁷, il n'a pas à reconnaître qu'il est un « malade » ou à confesser une faute. Il est libre de toutes contraintes. Philippe Lejeune rappelle d'ailleurs qu'habituellement ce type d'écriture marginale trouve son aboutissement dans la procédure médico-légale :

Aussi n'est-ce pas du côté de la littérature qu'il faut chercher l'autobiographie homosexuelle, mais du côté de la médecine légale. Celle-ci a partie liée avec deux institutions répressives, la justice et la psychiatrie : reste que c'est elle qui a rendu possible de parler et d'écrire sur la sexualité, sur sa propre sexualité du moins à partir de 1870²⁸.

Or, l'inverti de Zola ne se présente pas que comme un cas médical. Derrière l'écriture de son autoportrait se dévoile un désir de révélation puissant, une volonté de confier au grand maître ses plus intimes secrets. Lorsqu'il rédige sa confession et qu'il l'envoie au romancier, l'inverti se transforme en informateur de premier plan qui

²⁵ *Ibid.*, p. 81.

²⁶ Voir sur ce sujet les travaux de Philippe Artières, notamment : Georges Apitzsch, *Lettres d'un inverti allemand au Docteur Lacassagne. 1903-1908*, édition établie, annotée et présentée par P. Artières, EPEL, 2006, 123 p.; Charles Double, *État psychologique et mental d'un inverti parricide : 1905*, texte établi et présenté par P. Artières, *Cahiers Gai-Kitsch-Camp*, vol. 32, 1995, 59 p.

²⁷ Voir à ce sujet l'ouvrage de Foucault, *La Volonté de savoir*, Gallimard, coll. « Tel », 1976, 211 p.

²⁸ Philippe Lejeune, « Autobiographie et homosexualité en France au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 56, 1987, p. 80.

désire avant tout tracer les traits d'une représentation littéraire de l'homosexuel. C'est moins le médical qui l'intéresse que la fiction naturaliste qui intègre et vulgarise, on le sait, les discours cliniques. À la fois acteur et témoin de l'homosexualité de son époque, scripteur et personnage, l'inverti ne cherche pas en Zola « un regard qui révélerait [son] identité intime », mais il tente plutôt d'accéder « à une nouvelle dimension, non plus psychologique, mais esthétique²⁹. »

À sa grande déception, il va trouver uniquement une caution scientifique dans la communauté médicale. Comme il l'écrit au docteur Laupts, sept ans après l'envoi des lettres à Zola :

[J]'avais adressé la *confession* à M. Émile Zola, espérant voir reproduits par la plume de ce maître les sentiments étranges qui me tiennent sous leur joug depuis ma tendre enfance. À chaque nouveau roman de M. Zola, j'espérais trouver enfin un personnage qui fût la reproduction de moi-même, mais mon attente fut toujours déçue et je finis par me convaincre que le *courage* avait manqué à l'écrivain pour mettre en scène une aussi terrible passion [...]³⁰.

Dans sa préface à l'ouvrage de Laupts, l'écrivain affirme avoir cherché en vain une manière de donner forme et publication à ce manuscrit. Mais, comme il l'explique, il était alors « aux heures les plus rudes de [s]a bataille littéraire³¹ »; et la critique le « traitait journellement en criminel capable de tous les vices et de toutes les débauches³² ». Ainsi, elle l'aurait accusé à tort « d'avoir inventé l'histoire de toutes pièces, par corruption personnelle³³. » C'est pourquoi il lègue le fardeau de l'édition de ce texte insolite au docteur Laupts : « Je ne trouve aucun mal, au contraire, à ce que vous publiiez *Le Roman d'un inverti*, et je suis très heureux que vous puissiez

²⁹ Philippe Artières, *Clinique de l'écriture. Une histoire du regard médical sur l'écriture*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 1998, p. 21. L'auteur parle ici du regard médical à partir des années 1920. Mais il nous semble que la confession de l'inverti de Zola s'inscrit parfaitement dans une tentative d'accéder davantage à un statut esthétique qu'à celui médical. Son originalité par rapport aux autres textes d'invertis écrits à la même époque provient du fait qu'il n'a pas rédigé sous la contrainte d'un médecin ou d'un magistrat.

³⁰ *Confessions d'un inverti-né*, op. cit., p. 129.

³¹ « Préface [pour *Le Roman d'un inverti*] », OC, t. XII, p. 701.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

faire, à titre de savant, ce qu'un simple écrivain comme moi n'a point osé³⁴. » Pourtant, lorsque Zola défend sa méthode, n'écrit-il pas qu'il a le droit de tout dire et de fouiller dans toutes les plaies de l'humanité? Il semble qu'il y ait certains sujets qu'il s'est senti obligé de censurer. Une autre explication justifie la mise à l'écart provisoire de ce récit par Zola : « outre le délicat problème des conventions morales et de la sensibilité de l'époque qui lui était déjà si hostile, il est possible que le romancier ait reculé devant un travail d'écriture qui avait déjà franchi, sans son aide, le pas du romanesque³⁵. » La ligne de partage entre la fiction et le témoignage est ténue. Devant ce travail déjà fictionnalisé, Zola s'est peut-être abstenu de retoucher ce texte où il reconnaissait toute « l'éloquence de la vérité³⁶ ».

Si le romancier ne s'est pas transformé en confesseur ni en médecin, il n'a pas hésité à prendre la posture de l'avouant. Lui aussi, à l'instar de l'inverti, s'est positionné sur la scène de l'autobiographie médicale et a donné à la science sa « guenille humaine³⁷ », qui rassemble à la fois ses « tares » et ses forces, sa vie intellectuelle et morale, ses hontes et ses vérités. Elle est bien, pour Zola, de l'ordre des aveux du corps et de l'esprit. « Étiqueté[e] » et « étudié[e] », sous toutes ses coutures et sous tous ses angles, par le docteur Toulouse, la « guenille » zolienne, comme une peau poreuse, révèle les dessous et les dessus de l'« écorché » vif qu'est le romancier, et remodèle la figure publique et légendaire de l'écrivain naturaliste supposément trivial et fruste³⁸. Si Zola la dénigre – elle renvoie à du négligeable, du restant, du périphérique au regard de l'œuvre –, elle dévoile pourtant, par le biais de la confession médicale et naturaliste, sa nature psychophysiologique. L'*Enquête* de Toulouse est-elle une mise en mots de la chair, à la fois comme surface sensible et comme activité psychique (donc de la guenille humaine), du romancier?

³⁴ *Ibid.*, p. 700.

³⁵ Serge Meitinger, « À propos du roman de *l'inverti-né* », *op. cit.*, [sans pagination].

³⁶ « Préface [pour *Le Roman d'un inverti*] », *OC*, t. XII, p. 700.

³⁷ « Lettre-préface » à l'*Enquête* du docteur Toulouse, *OC*, t. XII, p. 707.

³⁸ Les références renvoient à « Lettre-préface » à l'*Enquête* du docteur Toulouse, *ibid.*, p. 708.

Les « Confessions physiologiques » : l'enquête psychologique de Toulouse

Le 10 décembre 1892, Léon Rictor annonce, en grande primeur dans *Le Figaro*, la récente recherche entreprise par Lacassagne et son disciple Georges Saint-Paul sur le langage intérieur et les différents modes d'idéation. L'investigation scientifique menée auprès de personnalités publiques (médecins, savants, écrivains) a permis de collecter diverses introspections qui doivent servir à construire un savoir psychologique : certains collaborateurs ont établi « une analyse complète de leur personnalité³⁹ », d'autres ont préféré remplir directement le questionnaire expédié par le professeur de Lyon. L'intérêt de la nouvelle du *Figaro* tient à la reproduction de trois auto-observations de « cerveaux littéraires », que Rictor publie sous le titre évocateur de « confessions physiologiques ». Alphonse Daudet, François Coppée et Émile Zola ont participé à cette pratique en vogue de l'enquête psychologique qui, depuis 1889, envahit les revues spécialisées, plus particulièrement les *Archives de l'anthropologie criminelle*, alors dirigée par Lacassagne⁴⁰. À l'inverse de Daudet et de Coppée qui envoient chacun un texte reproduisant le modèle de l'interrogatoire, c'est-à-dire répétant l'alternance des questions et des réponses, le célèbre romancier naturaliste fait parvenir à Saint-Paul et à Lacassagne une narration exclusive au « je » où il étaye le fonctionnement de ses souvenirs et de sa mémoire ainsi que la manière dont il compose ses romans⁴¹. En 1907, alors qu'il revient sur sa collaboration avec l'auteur des *Rougon-Macquart*, Saint-Paul nous apprend qu'il a lui-même rédigé la confession de Zola « sous sa dictée⁴² ». À la lumière de ce récit personnel, Saint-Paul

³⁹ Léon Rictor, « Cerveaux littéraires. Confessions physiologiques », *Le Figaro, Supplément littéraire*, 10 décembre 1892, p. 200.

⁴⁰ Sur cette question de l'enquête psychologique, voir Jacqueline Carroy, « Premières enquêtes psychologiques françaises. L'introspection, l'individu et le nombre », *La Société d'études soréliennes*, vol. 1, n° 22, 2004, p. 59-75.

⁴¹ L'observation de Zola est reproduite dans *Le Langage intérieur et les paraphrasies (la fonction endophasique)*, par G. Saint-Paul, Félix Alcan, 1904, p. 84-87; également dans « Cerveaux littéraires. Confessions physiologiques », *Le Figaro*, 10 décembre 1892; et dans *La Chronique médicale. Revue bi-mensuelle de médecine historique, littéraire et anecdotique*, (numéro spécial sur « La Mort de Zola »), n° 20, 9^e année, 15 octobre 1902, p. 661-663.

⁴² Lauprès, « À la mémoire d'Émile Zola », *Archives de l'anthropologie criminelle*, n° 22, 1907, p. 828.

le catégorise comme un « visuel auditif⁴³ » parce qu'à son avis il est pourvu « d'une mémoire visuelle très puissante, d'une faculté remarquable d'imgo-évocation consciente⁴⁴. » Le document humain, pour reprendre une formule chère à Zola, sert d'assise non seulement à un « diagnostic », mais à une démonstration médicale.

Prenant appui sur des archives contemporaines et intimes (confessions, confidences et correspondances), Saint-Paul, dans son étude sur le langage intérieur, mais également dans celle sur l'inversion, se réclame d'une psychologie scientifique qui fait naître de nouvelles figures d'enquêteurs. Il n'élabore pas son diagnostic de façon traditionnelle comme le médecin au chevet du patient par une lecture des symptômes. Il se transforme en spécialiste de l'écrit et du témoignage. Dans son ouvrage *Tares et poisons*, il confirme qu'il a reçu « un grand nombre de confessions, orales ou écrites⁴⁵ ». Ces « documents intimes⁴⁶ » servent à objectiver et à justifier le travail du psychologue. Saint-Paul n'est pas un homme de terrain; il travaille surtout à partir de sources, médicales, littéraires et journalistiques, de deuxième main. Pour lui, le questionnaire, destiné « à susciter la production de véritables observations analogues à celles que nous [les médecins] rédigeons au lit du malade⁴⁷ », modifie la technique de l'interrogatoire clinique. En effet, n'écrit-il pas qu'il a réussi à cumuler plusieurs témoignages de lecteurs qui lui ont « livr[é] leur psychologie⁴⁸ »? La publication de l'ouvrage sur *Le Langage intérieur* n'a pas eu le succès escompté, malgré la nouveauté de la méthode d'analyse. Or, comme il le remarque en 1907, l'observation de Zola a contribué à « détrui[re] la croyance, ancrée dans le cerveau des hommes de sciences, que de pareilles enquêtes étaient, en France, destinées à un échec certain. [...] [I]l devint de mode de faire des enquêtes⁴⁹. » Peut-on affirmer, comme il le propose, que les « confessions physiologiques » de Zola ont participé à

⁴³ Georges Saint-Paul, *Le Langage intérieur*, op. cit., p. 85.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁵ Laupps, *Tares et poisons*, op. cit., p. 190.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁸ Laupps, « À la mémoire d'Émile Zola », op. cit., p. 830.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 837.

l'édification d'un savoir objectif de l'enquête psychologique? Force est de constater que le travail de Saint-Paul a ouvert la voie à des investigations de plus en plus poussées prenant en compte la parole du sujet observé, comme celle que fera Édouard Toulouse.

Alliant le questionnaire, l'interrogatoire oral, l'examen physique et l'expérimentation des phénomènes psychiques, le docteur Édouard Toulouse innove en 1896 avec la publication du premier tome de son *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, car il « ne se contente pas de poser un questionnaire, mais [il] interroge de tout près, contrôle, scrute, palpe, examine et analyse jusqu'aux urines du sujet⁵⁰ ». Après Lélut, Réveillé-Parise et Moreau de Tours⁵¹, Toulouse, alors chef de clinique des maladies mentales de la Faculté de médecine de Paris, entreprend une étude sur des individus ayant manifesté dans leur vie ou dans leur œuvre des capacités intellectuelles et créatrices exceptionnelles⁵². L'exploration de la relation entre le génie et la folie a été l'un des poncifs les plus popularisés au XIX^e siècle. Autrement que Lombroso qui, dans *L'Homme de génie*, avait analysé le sujet génial à partir de documents écrits constitués de mémoires, de biographies et d'anecdotes sur des personnages illustres (ce que Toulouse nomme « la méthode historique⁵³ »), Toulouse étudie, sur la base

⁵⁰ Paul Brulat, « L'Homme de génie », *L'Événement*, 3 novembre 1896.

⁵¹ François Lélut, *Du démon de Socrate. Spécimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire*, Trinquart libraire éditeur, 1836 et *L'Amulette de Pascal pour servir à l'histoire des hallucinations*, J.-B. Baillière, 1846; Joseph-Henri Réveillé-Parise, *Physiologie des hommes livrés aux travaux de l'esprit*, 2 vol., 4^e édition, J.-B. Baillière et fils, 1843; Jacques-Joseph Moreau de Tours, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie et l'histoire*, Librairie Victor Masson, 1859.

⁵² Pour plus de renseignements sur ce médecin, voir l'ouvrage de Michel Huteau, *Psychologie, psychiatrie et société sous la Troisième République. La biocratie d'Édouard Toulouse (1865-1947)*, L'Harmattan, coll. « Histoire des Sciences Humaines », 2002, 304 p. Notons sur ce point que Toulouse a d'ailleurs été en 1920 le médecin d'Antonin Artaud à l'asile de Villejuif où il était médecin-chef.

⁵³ Dans un interview donné à un journaliste de *La Petite République*, Toulouse commente son livre et se distance de Lombroso : « La lecture de mon livre prouvera également que, contrairement à ce qu'on a dit et redit, je ne suis point un propagateur des théories que professe M. César Lombroso à l'égard des facultés géniales. Je combats la méthode historique du criminaliste italien, qui, s'appuyant sur des suppositions ou des présomptions, pose en principe que tous les génies des siècles passés étaient des épileptiques. » (Sorgue, « Les Dégénérés supérieurs », *La Petite République*, 27 novembre 1896, p. 1.) Toulouse condamne surtout le manque de preuve de l'anthropologue italien. Il met en doute le « degré

d'une observation directe, un patient vivant, en l'occurrence Émile Zola. Critiquant fortement la méthode lombrosienne, qu'il juge inadéquate et désuète, car ne recueillant pas assez de données cliniques, il élabore son étude en contrepoint de celle du célèbre anthropologue italien :

Quand on songe à la difficulté d'arriver à un diagnostic certain, alors qu'on est en présence du sujet, qu'on peut le déshabiller, le tâter, l'interroger, on reste stupéfait devant certains jugements rétrospectifs, édifiés sur des bavardages de familiers ou des commérages de domestiques, et quelquefois moins encore. Car Lombroso pose un diagnostic sur un portrait⁵⁴.

Rejetant les sources de seconde main, comme celles utilisées par Lombroso ou Saint-Paul, Toulouse privilégie les observations cliniques personnelles où il peut à sa guise examiner le corps et écouter la parole de son sujet. Pour le premier tome de son enquête médico-psychologique, le jeune docteur de Sainte-Anne fait appel à Émile Zola, qui, âgé de cinquante-cinq ans, est alors au sommet de sa gloire⁵⁵. Il avait prévu ausculter, comme à l'asile, des hommes aux facultés extraordinaires afin de déterminer les lois pathologiques qui gouvernent le génie⁵⁶. En plus de Zola, le médecin avait déjà approché Alphonse Daudet, Puvis de Chavannes, Rodin, Dalou, Saint-Saëns, Berthelot, Jules Lemaitre pour compléter son enquête. Or, après la réception très critique de ce premier ouvrage, tous les sujets auxquels Toulouse a fait appel se désistent, sauf le sculpteur Dalou et le mathématicien Henri Poincaré⁵⁷. Devant l'étalement journalistique des menus secrets du romancier naturaliste qu'on a

d'authenticité » (*Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, t. I, *Introduction générale*. Émile Zola, Société d'éditions scientifiques, 1896, p. 11) des faits relatés par Lombroso : « La bibliographie manque souvent lorsqu'elle est le plus nécessaire; et, quand elle existe, les témoignages paraissent venir de gens incompetents ou être recueillis de troisième main, et non suffisamment contrôlés, c'est-à-dire suspects. » (*Ibid.*, p. 11-12.) Nous reviendrons sur cette question à la fin de ce chapitre.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁵ Il commence son enquête en 1895. Zola est en train de composer *Rome*.

⁵⁶ « J'ai voulu savoir ce qu'étaient ceux auxquels la foule attribuait des facultés exceptionnelles; et je leur ai demandé à les examiner, comme j'examine à l'asile des sujets moins illustres mais non moins intéressants, puisque les lois pathologiques qu'ils aident à découvrir sont applicables et par conséquent utiles à un très grand nombre d'individus. » (*Ibid.*, p. IX-X.)

⁵⁷ La mort de Dalou en 1902 a empêché la publication de l'enquête. En 1897, Toulouse fait une observation de Poincaré, qu'il publiera uniquement en 1910.

abondamment ridiculisé, le savant regrette que ses recherches aient servi « à dilater la rate des publicistes boulevardiers, à les faire rigoler, s'esclaffer, comme s'il s'agissait de la chose la plus cocasse, la plus burlesque du monde⁵⁸. »

Autopsie d'un « écorché⁵⁹ » vif

Critiqué, satirisé et brocardé, le travail de Toulouse sur Zola n'a pas fait l'unanimité. Pourtant, l'approche du jeune médecin était, à certains égards, novatrice. D'une part, l'originalité de l'ouvrage provient du fait que le patient l'a publiquement dispensé du secret professionnel et a permis la publication de l'enquête et de ses résultats. D'autre part, cette méthode de l'observation appliquée à la psychologie qu'il puise dans « la *policlinique* ou clinique de la ville⁶⁰ » rassemble, comme il l'explique dans sa préface, « les mêmes méthodes d'examen qu'à l'hôpital⁶¹ ». Afin d'accentuer la scientificité de son observation, Toulouse fait également appel à de nombreux collaborateurs : Francis Galton a pris les empreintes digitales de Zola; le docteur Manouvrier a mesuré le crâne; le docteur Bloch a étudié la sensibilité cutanée; M. Charles Henry a observé la pression de la main du maître; le docteur Sauvineau a exploré la vision; le docteur Bonnier, l'audition; M. Serveaux, les possibles maladies mentales; M. Monfet et le docteur Robin ont fait l'examen des urines; M. Philippe a relevé le temps de réaction; M. Bertillon a dressé la fiche signalétique anatomique; M. Crépieux-Jamin a fait une expertise de l'écriture; M. Jacques Passy a examiné l'odorat; M. Robin les troubles de la nutrition; le docteur Hucard, les troubles cardiaques, le docteur Galippe, les altérations dentaires, M. Antheaume les tracés graphiques; M. Mouneyrat et M. Ameline les photographies des mains de Zola. Pendant un an, l'écrivain s'est prêté au jeu de cette exploration savante qui aboutit à la publication d'un ouvrage dans lequel sont groupées presque toutes les spécialités médicales de cette fin de siècle. L'enquête sur Zola est bipartite :

⁵⁸ Interview avec Toulouse publié dans l'article Sorgue, « Les Dégénérés supérieurs », *op. cit.*, p. 1.

⁵⁹ « Lettre-préface » à *L'Enquête* du docteur Toulouse, *OC*, t. XII, p. 708.

⁶⁰ Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique*, *op. cit.*, p. X.

⁶¹ *Ibid.*, p. X-XI.

elle prend en compte, tout d'abord, les antécédents généalogiques, où le médecin retrace « l'histoire biologique et pathologique⁶² », le développement intellectuel et la biographie héréditaire de son sujet d'étude⁶³, et, ensuite, les antécédents personnels relatent le rapport parfois problématique du romancier avec son corps. Par exemple, on y apprend qu'il a arrêté de fumer à l'âge de 35 ans; en 1887, il a 1 mètre 14 de tour de ventre et un poids de 192 livres, ce qui l'oblige à suivre un régime intensif durant lequel il supprime toute boisson pendant le repas, il boit un litre de thé par jour et mange peu de viande : « En 18 mois, M. Zola perdit près de 40 livres⁶⁴. » Le récit scientifique se conclut par un examen physique et psychologique.

Or, il n'est pas le seul à s'être intéressé au corps du maître. Se nourrissant des théories de Lavater, de Lombroso et de Gall sur les déformations corporelles et les marques visibles de l'individu déviant, les caricaturistes et les critiques contemporains avaient déjà inventé une riche « imagerie physique et physiologique de Zola⁶⁵ ». Depuis Sainte-Beuve, la tradition des portraits littéraires est ancrée dans la pratique de la critique : « le XIX^e siècle est le siècle des portraits d'écrivains⁶⁶. » Le recueil portrographique « devient un lieu où l'on s'expose. Il est espace, foire aux artistes, simple boutique s'ennoblissant et s'agrandissant même parfois en musée, si

⁶² *Ibid.*, p. 105.

⁶³ Cette biographie n'a rien d'inédite puisqu'en 1882 Paul Alexis publie ses *Notes d'un ami* sur Zola.

⁶⁴ Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique*, *op. cit.*, p. 119.

⁶⁵ Bertrand Tillier, *Cochon de Zola! ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé*, Séguier, 1998, p. 32. Par exemple, Fernand Xau, en 1880, le décrit à partir du modèle de la physiognomonie : « Physiquement, tout le monde connaît M. Zola. Les photographies qu'on a de lui sont très ressemblantes. Quelqu'un a dit qu'il avait la tête d'un penseur et le corps d'un athlète. Rien de plus vrai. Il y a dans sa physionomie une expression vague de sincère amertume ou de dédain profond qui serait plus appréciable si des lèvres épaisses, mais exemptes de sensualité, n'avaient quelque chose de cette raillerie brutale qui caractérise certains types italiens. D'ailleurs, il y a, à la fois, du Bavarois et du Napolitain chez lui. Bien bâti, sa carrure, sa poitrine, sa charpente fortement osseuse, sa barbe et ses cheveux noirs, plantés drus et coupés ras, lui donnent enfin un aspect de virilité et d'ascétisme qui dénote une grande puissance de volonté et indique suffisamment l'amour de la solitude, le goût de la réflexion et le sens le plus large de l'observation. » (Fernand Xau, *Émile Zola* (plaquette), Marpon/Flammarion, 1880; cité par John Grand-Carteret, *Zola en images* (280 illustrations, portraits, caricatures, documents divers), Librairie Félix Juven, 1908, p. 32-34.)

⁶⁶ Hélène Dufour, *Portraits en phrases. Les Recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 55.

ce n'est en Panthéon⁶⁷. » Or, ceux de Zola n'ont rien des *exempla*. Parce que, pour une certaine critique, il est considéré comme un contre-modèle, ses représentations imprimées relèvent plus du musée des horreurs que du Panthéon. En 1894, Antoine Laporte, dans son ouvrage antinaturaliste, le transforme littéralement en « un document humain⁶⁸ » qu'il examine dans ses diverses évolutions (biographique, physiologique, professionnelle) afin d'étudier sa production romanesque. Avant l'analyse littéraire proprement dite, il trace une image précise, comme une observation médicale, de la morphopsychologie de l'écrivain :

Émile Zola n'est ni grand, ni petit, il est moyen; la tête est forte, massive, beaucoup du faune antique, moins les oreilles; le front droit, carré; l'œil profond et dur; les sourcils, deux accents graves, sur un nez large; la lèvre lourde, sensuelle, nerveuse, plus prompte à l'ironie qu'au sourire; la barbe courte, épaisse, aiguillonnante, zébrée de fils blancs sur fond noir; les épaules larges; la poitrine bombée et provocante; l'estomac haut; en un mot, un ensemble viril, mais sombre et taciturne. C'est une de ces figures qui, sans éloigner la sympathie, la déconcertent et la refroidissent : on ne le hait pas, mais on sent qu'on ne peut l'aimer. Il a la physionomie de l'orgueil; peut-être vaudrait-il mieux être orgueilleux que de le paraître : l'orgueilleux de caractère n'irrite que lorsqu'il se fait connaître, celui de physionomie irrite toujours⁶⁹.

Il est également courant dans la presse parisienne de voir des articles ou des caricatures se moquant du poids de l'auteur du *Ventre de Paris*, symbole de son embourgeoisement. Il semblerait qu'il engraisse au fur et à mesure que ses livres se vendent. Les polémistes cherchent, en mesurant le tour de taille de l'écrivain, à établir une différence « au point de vue des œuvres produites, entre le Zola gras et le Zola maigre, et l'on a dit que ce dernier ne valait pas l'autre⁷⁰. » Toulouse contrecarre ces affirmations puisque, selon lui, l'œuvre est tout aussi féconde malgré le régime de Zola : « Pendant qu'il se faisait maigrir il écrivit *la Terre* et *le Rêve* et successivement ensuite il a composé : *la Bête humaine*, *l'Argent*, *la Débâcle*, *le Docteur Pascal*,

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Antoine Laporte, *Le Naturalisme ou l'immoralité littéraire. Émile Zola, l'homme et l'œuvre*, [sans nom d'éditeur], impr. Gautherin, 1894, p. 23.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 23-24. Laporte conclut ainsi le portrait physique de Zola : « sa physionomie annonce plutôt le bourgeois qui thésaurise que le romancier, hardi et sans frein, qui innove. » (*Ibid.*, p. 27.)

⁷⁰ Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique*, *op. cit.*, p. 119.

*Lourdes, Rome*⁷¹. » La critique de la deuxième moitié du siècle ne fait plus fi d'un jugement sur le physique et le moral qui deviennent un réservoir métatextuel nourrissant une réflexion sur le roman.

L'examen psychologique constitue la partie la plus originale de l'ouvrage de Toulouse, car le psychiatre utilise une nouvelle technique de scrutation mentale afin de déterminer les « lois qui régissent les phénomènes psychologiques chez tous les sujets et [l]es lois qui caractérisent chaque individu⁷² ». Les *mental tests*, popularisés par les Américains et les Anglais et, en France, par Binet et Henri⁷³, consistent en une série d'expériences permettant de juger des processus psychiques (l'idéation, l'émotivité, la mémoire, les sensations et le langage) du sujet étudié. Toulouse récupère certaines expérimentations publiées par Binet et en invente d'autres⁷⁴. Par exemple, Zola doit dire, après la lecture ou l'audition d'un mot, la première image ou pensée qui lui vient en tête. Ainsi, au mot « virilité », il répond « une verge d'homme⁷⁵ », « indigo » lui fait penser à un « arc-en-ciel⁷⁶ », « puanteur » est associée à une « charogne dans un fourré⁷⁷ », « rut » rappelle les « cerfs⁷⁸ », « coït » évoque « la femme⁷⁹ ». Ces examens psychologiques rendent possible le discernement des associations d'idées qui se forment dans l'esprit du romancier, mais l'interprétation reste, somme toute, plutôt lacunaire. Un autre test consiste à lui faire lire des extraits d'œuvres afin qu'il détermine à qui elles appartiennent pour évaluer sa mémoire. Or, Zola ne reconnaît pas certains passages provenant de sa production de jeunesse; il ne parvient pas non plus à identifier correctement les grands auteurs de la littérature française qu'il admire (Hugo, Balzac, par exemple). Après avoir

⁷¹ *Ibid.*, p. 120.

⁷² *Ibid.*

⁷³ A. Binet et V. Henri, « La Psychologie individuelle », *Année psychologique*, 1896, p. 411-465.

⁷⁴ Michel Huteau explique que « vingt ans avant Rorschach, [Toulouse] bricole un test de taches d'encre pour l'examen de la personnalité » sans toutefois proposer d'interprétations très innovatrices. (*Psychologie, psychiatrie et société sous la Troisième République*, *op. cit.*, p. 71.)

⁷⁵ Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique*, *op. cit.*, p. 239.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 240.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 242.

expérimenté, ausculté et analysé l'écrivain naturaliste, Toulouse livre son diagnostic : il n'est pas épileptique ni hystérique. Il réfute donc clairement la théorie lombrosienne selon laquelle le génie est toujours une forme larvée d'épilepsie. Mais Zola ne sort pas complètement indemne de ce diagnostic puisque le médecin conclut qu'il a un système nerveux « hyperesthésié⁸⁰ », car déséquilibré par des idées morbides, des obsessions et des impulsions comme l'arithmomane, le besoin de toucher aux objets qui l'entourent, la superstition. Cependant, il juge que celles-ci ne sont pas suffisantes pour troubler ses processus psychiques. Toulouse déclare le patient « dégénéré supérieur », conformément à la typologie établie par Magnan⁸¹, et « névropathe⁸² », c'est-à-dire « un homme dont le système nerveux est douloureux⁸³ ». Bref, le portrait médico-psychologique de Zola révèle, selon Henri Mitterand, peu de choses inédites :

[T]out cela pouvait se lire aussi, longtemps auparavant, dans sa correspondance. La batterie d'examens montée par le docteur Toulouse et son impressionnante équipe de confrères en fournit seulement une confirmation objective : infiniment minutieuse dans son programme d'investigations, mais en fin de compte moins subtile que les confidences, explicites ou implicites, livrées aux profanes – amis et lecteurs – par le sujet⁸⁴.

Henri Mitterand a raison : les secrets intimes ou honteux restent... secrets. Cependant, il nous semble que l'on apprend beaucoup sur l'obsession des nombres, sur les comportements compulsifs, sur la hantise de l'incomplétude de l'écrivain, même si ces névroses étaient déjà connues par ses proches⁸⁵. Par exemple, l'arithmomane, si elle est relevée par Toulouse comme une manifestation des « instincts d'ordre⁸⁶ » qui préoccupent le romancier, permet aussi de relire l'œuvre au

⁸⁰ *Ibid.*, p. 279.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 280.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Henri Mitterand, *Zola. L'Honneur. 1893-1902*, t. III, Fayard, 2002, p. 239.

⁸⁵ Comme l'explique Henri Mitterand, on connaît la compulsion obsessionnelle de Zola par ses propres confidences aux frères Goncourt et à Henry Céard, et par le roman *La Joie de vivre*. (*Ibid.*, p. 243.)

⁸⁶ « L'arithmomane ou le besoin de compter est aussi une de ses idées morbides. M. Zola dit que ce besoin est chez lui une manifestation de ses instincts d'ordre. [...] Il compte donc, dans la rue les becs de gaz, les numéros des portes et surtout les numéros des fiacres dont il additionne tous les chiffres

regard du chiffrage du texte et de la recherche d'une rythmique⁸⁷ et de comprendre à quel point Lazare dans *La Joie de vivre* est un double de l'écrivain.

Toulouse n'a pas cherché à lire dans le roman zolien des aveux ni à y saisir les manifestations romanesques de la vie de l'écrivain. Cependant, force est de constater que les dossiers préparatoires, tout comme les romans, constituent un réservoir d'aveux du romancier. On le sait, certaines œuvres de Zola sont plus personnelles que d'autres. Il a puisé dans ses souvenirs pour construire plusieurs personnages. Comme le remarque Patrick Brady, Zola « raconte sa vie intime : la maladie (*La Faute de l'abbé Mouret*), la hantise de la mort (*La Joie de vivre*), les angoisses du créateur (*L'Œuvre*), l'amour (*Le Docteur Pascal*)⁸⁸. » À cette liste, nous pourrions ajouter *La Confession de Claude* qui, comme l'indique Maupassant, est « une sorte d'auto-biographie⁸⁹ » parce qu'elle recèle « beaucoup de détails qui paraissent bien personnels et qui peuvent donner une idée exacte de ce que fut sa vie en ces moments⁹⁰. » À l'instar de ce roman de jeunesse, *L'Œuvre* met en scène, de façon très intime, le moi de l'écrivain et donne lieu, dans la genèse, à des phrases programmatiques ambiguës où le romancier devient personnage : « Si je me mets en

comme des unités. Chez lui, il compte les marches de l'escalier, les objets placés sur son bureau. Il faut encore qu'il touche, un certain nombre de fois avant de se coucher, les mêmes meubles ou qu'il ouvre les mêmes tiroirs. Il est aussi poussé à toucher certains objets ou à fermer une porte plusieurs fois. » (Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique*, op. cit., p. 251.) Ce portrait de l'écrivain dévoile à quel point Lazare, dans *La Joie de vivre*, est le représentant des idées superstitieuses de Zola. Voici un extrait de *La Joie de vivre* qui le montre clairement : « Dans la certitude de sa fin prochaine, il ne sortait pas d'une pièce, ne fermait pas un livre, ne se servait pas d'un objet, sans croire que c'était son dernier acte [...]; et il avait alors contracté l'habitude d'un continuel adieu aux choses, un besoin maladif de reprendre les choses, ou de les voir encore. Cela se mêlait à des idées de symétrie; trois pas à gauche et trois pas à droite; les meubles, aux deux côtés d'une cheminée ou d'une porte, touchés chacun un nombre égal de fois; sans compter qu'il y avait, au fond, l'idée superstitieuse qu'un certain nombre d'attouchements, cinq ou sept par exemple, distribués d'une façon particulière, empêchait l'adieu d'être définitif. » (*La Joie de vivre*, Pl., t. III, p. 1194.)

⁸⁷ Voir les travaux d'Auguste Dezalay, *L'Opéra des « Rougon-Macquart »*. *Essai de rythmologie romanesque*, Klincksieck, 1983, 353 p.; Jacques Allard, *Zola, le chiffre du texte. Lecture de « L'Assommoir »*, Grenoble/Montréal, Presses universitaires de Grenoble/Presses de l'Université du Québec, 1978, 164 p.

⁸⁸ Patrick Brady, « *L'Œuvre* » d'Émile Zola. *Roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, Droz, 1968, p. 197

⁸⁹ Guy de Maupassant, *Émile Zola*, A. Quantin éditeur, coll. « Célébrités contemporaines », 1883, p. 7.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 5.

scène, je voudrais ou compléter Claude, ou lui être opposé⁹¹ ». Il poursuit la description de son « moi » :

Moi, fatalement, je suis immobile. Je n'apporte que des idées, mes idées littéraires. Combattu par la critique, mais produisant quand même, sans la logique de Claude qui se tue. Sachant que l'œuvre est imparfaite, et s'y soumettant, avec une grande tristesse. Allant toujours devant lui, courtes joies, continuelles angoisses. Jetant les œuvres, allant au bout, sans vouloir s'arrêter, sans regarder en arrière, ne pouvant se relire. Toute ma confession. *Un écho pratique et résigné de Claude*. Un écrivain, pour varier⁹².

Les Goncourt ont bien cerné la teneur autobiographique de ce roman. « Le Zola de l'imprimé⁹³ », comme ils le raillent et l'ironisent, devient un document humain. D'ailleurs, le romancier ne cache pas cette dimension personnelle et subjective qui alimente, à la source, l'œuvre. Dans une entrevue accordée au *Bookman* de New York, en 1901, et intitulée « In the day of my youth », il rappelle à quel point ses personnages sont investis de sa propre personne et de ses souvenirs de jeunesse :

Vous désirez que je vous raconte quelque chose sur mes jeunes années. Je doute, cependant, qu'il reste quelque chose d'intéressant à raconter dans cette voie, car d'une façon ou d'une autre j'ai mis beaucoup de ma jeunesse dans mes livres – dans lesquels j'ai tracé, je pense, aussi largement qu'un romancier ne l'ait jamais fait, mes expériences personnelles et même mes sentiments⁹⁴.

Ces affirmations contrastent avec les formules dogmatiques et le discours doctrinal du *Roman expérimental*. Emporté par les aléas de la fiction, Zola inscrit une part intime de lui-même dans la genèse de ses romans⁹⁵. Sinon, comment expliquer les divers aveux de l'écrivain dans ses dossiers préparatoires? Les documents humains se

⁹¹ Dossier préparatoire de *L'Œuvre*, NAF 10316, f^{os} 277-279; cité par P. Brady, « *L'Œuvre* » d'Émile Zola, *op. cit.*, p. 197-198. (Reproduit aussi dans *Pl.*, t. IV, p. 1356.)

⁹² *Ibid.*, f^{os} 287-88; cité par P. Brady, *ibid.*, p. 198. C'est Zola qui souligne.

⁹³ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 5 avril 1886; cité par P. Brady, *ibid.*, p. 206.

⁹⁴ « In the day of my youth », *The Bookman*, décembre 1901, p. 343.

⁹⁵ Il y aurait un travail plus approfondi à accomplir sur les confessions de Zola dans la genèse de l'œuvre. En effet, un dépouillement exhaustif des dossiers préparatoires permettrait de saisir que l'ébauche n'est pas que lieu des « signes et des consignes », pour reprendre Philippe Hamon (*Le Signe et la consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste*. Zola, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2009, 325 p.), mais qu'elle est aussi un espace intime de l'écriture confessionnelle. Il faudrait analyser la genèse de *La Confession de Claude* (à partir de la correspondance de l'écrivain), regarder de plus près le rapport entre *Le Journal d'un convalescent* et *La Faute de l'abbé Mouret*, et observer les ébauches de *La Joie de vivre*, de *L'Œuvre*, du *Rêve* et du *Docteur Pascal*.

composent aussi de la vie privée du romancier. Or, l'*Enquête* de Toulouse fait fi de la matière autobiographique de l'œuvre. Ce qui n'empêchera pas la critique journalistique de lire dans l'observation médicale des confessions inédites et dépravées de Zola.

La Réception ou Zola mis à nu

La publication du résumé de l'enquête de Toulouse, préfacée d'une lettre de Zola, en novembre 1896 dans *La Revue de Paris*⁹⁶ déchaîne la presse parisienne et engage une polémique autour de la figure de l'écrivain naturaliste. Le sujet de l'observation passe sous le bistouri de la critique et le diagnostic de « dégénéré supérieur » fait couler beaucoup d'encre⁹⁷. Certainement, le choix du « patient » y est pour beaucoup : Zola faisant, depuis *L'Assommoir*, l'objet de maintes railleries, injures et caricatures dans les journaux. Les nombreuses réactions et jugements des lecteurs sont révélateurs de la renommée de Zola, mais, surtout, des enjeux nouveaux que met en l'avant l'ouvrage, qui rassemble une habile synthèse des techniques scientifiques et des méthodes d'investigation à la mode en cette fin de siècle en psychologie, anthropométrie, biologie (outils d'analyse que Toulouse peaufinera quelques années plus tard dans son livre *Technique de psychologie expérimentale*⁹⁸). *L'Enquête* modifie en particulier la manière de faire et d'écrire des observations médicales, basées sur des documents de première main. Tant les médecins que les

⁹⁶ Dans l'article de Toulouse (coupé par choix éditorial), on retrouve : une courte description de la physiologie et du système nerveux (on a enlevé tous les détails techniques des tests, abolition du langage technique); une longue partie sur l'examen psychologique (perception, langage, mémoire, idées morbides, émotivité, caractère) avec présentation de quelques *mental tests* (reconnaître l'auteur en lisant un texte – texte de Zola qu'il ne reconnaît pas); la conception esthétique, fabrication des œuvres, procédés de composition et la conclusion-diagnostic de Toulouse. Voir Zola, « À M. le docteur Toulouse », *La Revue de Paris*, 3^e année, n° 21, 1^{er} novembre 1896, p. 85-87; Édouard Toulouse, « Observation de M. Émile Zola », *ibid.*, p. 88-125.

⁹⁷ Le Dr Surbled affirme que l'étude de Toulouse « a été l'occasion de centaines d'articles. Les revues, les journaux de la France et de l'étranger ont redit le nom de l'auteur à tous les coins du monde, ont fait à l'œuvre une réclame prodigieuse. » (Surbled, « Les Travaux de M. Toulouse », *Revue du monde catholique*, 1^{er} avril 1900, p. 95.) Pour notre part, nous avons consulté, de façon non-exhaustive, plus d'une trentaine d'articles de journalistes et de médecins.

⁹⁸ Édouard Toulouse, Nicolas Vaschide et Henri Piéron, *Technique de psychologie expérimentale. Examen des sujets*, O. Doin, 1904, 335 p.

hommes de lettres se sont intéressés à ce « curieux ouvrage⁹⁹ » qui « relève de la psychologie individuelle¹⁰⁰ » et de l'enquête littéraire, et qui remet sur la table de l'autopsie naturaliste un questionnement depuis longtemps débattu sur le droit de l'écrivain de tout représenter et de tout dire. Jusqu'où peut aller la « dissection publique des mœurs » dans le roman¹⁰¹? Quelles sont les limites au réalisme? Or, les questions principales soulevées par la critique à propos des romans zoliens sont récupérées pour dénoncer l'ouvrage de Toulouse. Elles s'articulent justement autour de la délimitation du « tout-dire » de la science : en effet, selon Henry Céard, le psychiatre « s'emploie à la recherche de la vérité et la dit comme il la trouve, sans s'inquiéter des convenances contingentes et si la vérité constatée peut devenir désagréable à entendre¹⁰². » Le médecin, à l'instar du romancier, a-t-il le droit de tout dire au nom de l'expérimentation? Doit-on ceinturer d'un cadre moral les confessions médicales et publiques? Et finalement, la dissection de Zola appartient-elle au domaine de la médecine, ou n'est-elle qu'une démonstration naturaliste *in vivo*?

Deux révélations sur la constitution physique de l'auteur des *Rougon-Macquart* ont été abondamment reprises dans les journaux : la pilosité et la pollakiurie de Zola, qui, dès l'âge de 25 ans, prend l'habitude d'uriner de 15 à 20 fois par jour¹⁰³. Un des articles de Céard s'intitule, non sans surprise, « Compteur de

⁹⁹ Alfred Binet, « E. Toulouse. *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. Introduction générale. Émile Zola* », *L'Année psychologique*, n° 1, vol. 3, 1896, p. 620.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ « Le romancier a-t-il le droit de tout dire au nom de l'art? La dissection publique des mœurs est-elle, par son objet, comme un cours d'anatomie et au même titre nécessairement chaste?... La curiosité des lecteurs de romans n'est pas de même espèce que celle des étudiants en médecine ou des savants; elle est évidemment loin d'être tout intellectuelle. Quand un romancier dépeint une chose quelconque, morale ou physique, il s'efforce naturellement d'en suggérer une idée ou une image aussi adéquate que possible. [...] Mais le résultat de l'art poussé dans cette voie n'est-il pas de nature à blesser la délicatesse des lecteurs d'élite. » (Lettre de Sully-Prudhomme, dans le supplément de *L'Écho de Paris*, 8 mars 1893; cité par Antoine Laporte, *Le Naturalisme ou l'immoralité littéraire*, op. cit., p. 168-169.)

¹⁰² Henry Céard, « Dégénéré supérieur », *L'Événement*, 7 novembre 1896, p. 1. Il suffirait dans cette citation de substituer le nom de Toulouse pour celui de Zola et nous aurions là un résumé des critiques antizoliennes qui considèrent le roman naturaliste comme dangereux parce qu'il menace l'hygiène morale des lecteurs.

¹⁰³ Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique*, op. cit., p. 148.

poils »¹⁰⁴. Et Jacques Ferny compose une chanson, « L'Émile Zola d'Édouard Toulouse », où il brocarde l'inutilité d'un tel savoir détaillant la diurèse d'un écrivain :

Les urin's de Zola
Sont la
Gloir' du roman français.
Ah ! qu'ses
P'tits alcalins
Sont fins !
De plus, nul dans l'roman
All'mand
N'en rend,
Durant
L'mêm' temps.
Autant.
Voilà c'qui fait qu'Émile
Tire à cent cinquant' mille.
Rrranplan rranplan rranplan plan plan plan¹⁰⁵.

De la même manière, Aristide Bruant se moque de l'exhaustivité des procédés scientifiques appliqués par Toulouse sur l'écrivain qui n'a rien « dans le ventre » :

C'est par l'auteur de l'*Assommoir*
Qu'il a commencé sa tournée
Il l'a sondé, sans l'émouvoir,
Pendant plus d'une demi-journée.
Il l'a palpé du haut en bas,
Il a distillé son urée,
Il a médité sur son cas,
Analysé sa diarrhée,
Car Emil' Zola l'a itou!
I' n'a pus qu' la cervell' qu'est bonne;
I' fait des livr'... et pis v'là tout,
Mais i' n'a pas fait la colonne.
Ses *Rougon-Macquart*... oh la! la!
C'est pas un' raison pour qu'il entre
A l'Académi' s'i' n'a qu'ça
Dans l' ventre¹⁰⁶

¹⁰⁴ Henry Céard, « Compteur de poils », *Paris*, 13 novembre 1896, p. 1.

¹⁰⁵ « L'Émile Zola d'Édouard Toulouse », paroles et musique de Jacques Ferny, 1900. Chanson reproduite par Frédéric Robert, *Zola en chansons, en poésies et en musique*, Sprimont (Belgique), Mardaga, coll. « Musique/Musicologie », 2001, p. 132.

Zola avait prévu que la publication de Toulouse ferait l'effet d'une « bombe¹⁰⁷ » dans le milieu de la presse. Il s'amuse avec la critique lorsqu'il soutient sur un ton humoristique qu'« il y a surtout une analyse des urines et un certain système pileux qui menacent de devenir légendaires dans les fastes de la gaieté française¹⁰⁸. » Légendaires, ces révélations vont le devenir puisqu'elles ressurgiront en plein cœur de l'« Affaire Dreyfus ». En 1898, Aristide Bruant écrit une chansonnette intitulée « Lettre à Émile Zola » où il rappelle le diagnostic de Toulouse :

Vous vous excitez le cerveau, (bis)
 Vous vous enflammez le boyau, (bis)
 Et vous vous surchauffez la tripe,
 Voilà comment l'on se constipe;
 Ah! Ah! Soignez-vous don'
 L'docteur Toulouse avait raison¹⁰⁹.

Pourtant, en 1896, date de la parution de l'ouvrage, toutes ces divulgations intimes sur le rapport de Zola avec son corps n'avaient rien d'inédites. En effet, à mots peu couverts, les « Cinq » du *Manifeste* contre *La Terre*, publié dans le *Figaro* du 18 août 1887, avaient déjà révélé la « maladie rénale¹¹⁰ » de l'écrivain. À cette disposition organique problématique s'annexait la révélation d'une tendance à la coprolalie et d'une timidité sexuelle amplifiée par le fait que Zola « n'a point connue [la femme] à l'âge où l'on doit la connaître¹¹¹ ». Or, les polémistes semblent avoir tout oublié de la déclamation des « Cinq ». Ces détails sur la constitution pileuse et urinaire du romancier naturaliste sont, depuis longtemps, du domaine public. Enfin, toutes les

¹⁰⁶ Aristide Bruant, « Ventrilogie », *L'Écho de Paris*, 23 novembre 1896. Au sujet du ventre de Zola, voir aussi la caricature d'Amédée Vignola, « La Photographie de l'invisible, Émile Zola (l'estomac) », *Le Journal*, 3 février 1896. L'écrivain est présenté avec un ventre transparent où se trouve un deuxième Zola assis sur un siège de l'Académie.

¹⁰⁷ « L'Enquête du docteur Toulouse », *Le Journal*, 24 novembre 1896; *OC*, t. XII, p. 709.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 711.

¹⁰⁹ Aristide Bruant, « Lettre à Émile Zola », *La Lanterne*, n° 35, 1898. Reproduit par Frédéric Robert, *Zola en chansons*, *op. cit.*, p. 152.

¹¹⁰ Paul Bonnetain, J. H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, *Le Manifeste des Cinq* [le titre d'origine est : « La Terre. À Émile Zola »], *Le Figaro*, 18 août 1887, p. 1. (Reproduit intégralement dans l'édition de la Pléiade, t. IV, p. 1526-1530.)

¹¹¹ *Ibid.* Toulouse arrive à la même conclusion quant à la sexualité de Zola.

raisons sont bonnes pour se moquer de l'écrivain vieillissant. D'ailleurs, le terme de « dégénéré supérieur » fait aussi bien rire la presse : il est devenu, selon Zola, « “la tarte à la crème” de l'aventure¹¹² ». Henry Céard questionne, non sans raison, le choix par Toulouse d'une expression polysémique fondée sur un oxymore : « Comment un dégénéré peut-il être supérieur? À quoi, à qui est-il supérieur? Que signifie supérieur accolé à dégénéré¹¹³? » Par son inscription dans la catégorie de la dégénérescence, le diagnostic de Toulouse attribue à la supériorité intellectuelle du génie la même origine qu'à l'infériorité de l'esprit qu'on retrouve, par exemple, chez l'idiot. Cette cause commune provoque, pour le premier, l'exaltation des facultés mentales, et, pour le second, la diminution de ses capacités raisonnantes. L'ambiguïté du diagnostic donne des armes à une certaine critique qui remet en cause la scientificité de l'enquête.

Le fait que Zola soit vivant influence également, aux dires de certains journalistes et savants, les résultats de l'expérience. Si Toulouse revendique l'observation directe comme la manière la plus scientifique pour obtenir des renseignements sur un sujet, il se bute à une critique dubitative qui questionne la méthode d'investigation utilisée. Agnès Sandras-Fraysse résume ainsi les interrogations de la presse :

[L]'enjeu central est constitué par la question de l'enquête : peut-on enquêter sur un seul personnage, vivant de surcroît? Peut-on enquêter sur quelqu'un qui lui-même pratique des enquêtes? L'enquêté a-t-il le droit d'intervenir et de juger le travail de son enquêteur? Derrière l'enquête médicale ne se cacherait-il pas une enquête policière¹¹⁴?

Zola a effectivement relu et approuvé le livre de Toulouse avant la publication. Il l'a également préfacé et a signé son accord à la divulgation de ses secrets. Pour Henry

¹¹² « L'Enquête du docteur Toulouse », *Le Journal*, 24 novembre 1896; *OC*, t. XII, p. 711.

¹¹³ Henry Céard, « Dégénéré supérieur », *op. cit.*, p. 1.

¹¹⁴ Agnès Sandras-Fraysse, « La Folie de l'enquête : Zola disséqué », *Séminaire « Signe, déchiffrement et interprétation »*, en ligne, <www.fabula.org/colloques/document874.php>, publié le 15 janvier 2008. Nous devons beaucoup à cette auteure qui a fait un travail de recherche considérable sur la réception de l'œuvre de Toulouse. Cependant, elle n'aborde pas la question de l'enquête sous l'angle de la confession qui nous paraît essentielle. Nous sommes donc retournée aux sources afin de relire cette abondante critique journalistique.

Céard, les diverses interventions de l'écrivain (préface, articles) mettent en doute non seulement la scientificité de l'ouvrage, mais la sincérité du sujet d'observation. À l'inverse, pour Toulouse, il s'agit d'une preuve d'objectivité : l'« œuvre, lue par le sujet lui-même avant qu'elle ne soit imprimée, gagne en authenticité et en vérité¹¹⁵. » Cela ne convainc pas Céard qui commente :

[Zola] n'est ici qu'un cadavre soumis à une dissection dont il est permis de contester la méthode et la conclusion. Un cadavre a-t-il jamais pris parti pour ou contre son anatomiste? À moins qu'ici le cadavre se trouvant être un individu vivant, n'ait soufflé à l'observateur déférent des conclusions auxquelles il tient, et que M. Émile Zola, en défendant les idées du docteur Toulouse, ne défende ses idées propres, entreprise généreuse, mais qui donne une piètre idée de l'indépendance du spécialiste¹¹⁶.

Et il précise : « Si les sujets eux-mêmes rédigent leur bulletin signalétique, que devient cette vérité dont le docteur Toulouse passe, devant vous, pour le seul détenteur? Que devient la science, la vraie¹¹⁷? » Céard soutient qu'il est impossible de faire une œuvre savante sur soi-même. Pourtant, l'approche n'est pas si inédite : toutes les « expériences analogiques de la folie – celle du délire fébrile, de l'ivresse, du rêve, de l'opium ou du haschich – conduites et rapportées par le médecin lui-même¹¹⁸ » ne constituent-elles pas une élaboration scientifique du même ordre? Ce qui pose essentiellement problème, c'est qu'ici Zola est inscrit dans le rôle du patient, et non pas dans celui du médecin. C'est pourquoi Céard lui refuse tout droit de parole. Son scepticisme est également causé par la mise à nu de l'écrivain, qu'il estime indécente.

Soulignant les liens intrinsèques qui unissent l'observation clinique et l'autobiographie, la critique analyse l'ouvrage de Toulouse suivant une double grille de lecture : la confession et la science, ou pour reprendre la terminologie foucauldienne, selon deux modalités de la production du vrai : « les procédures d'aveu

¹¹⁵ Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique*, op. cit., p. VII-VIII.

¹¹⁶ Henry Céard, « Bête à pleurer », *L'Événement*, 28 novembre 1896, p. 1.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹¹⁸ Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, p. 384.

et la discursivité scientifique¹¹⁹ ». En effet, l'investigation combine « la rigueur d'un cas médico-psychologique et la transparence de la confession la plus totale¹²⁰. » Elle s'adosse à l'évidence sur les rituels d'aveux, ce qui a conduit la critique à juger la scientificité du travail de Toulouse au regard de la véracité et de la complétude des révélations du romancier. Henry Céard inscrit d'ailleurs l'étude dans une filiation directe avec *Les Confessions* de Rousseau qui sont « le type autobiographique des études de M. Toulouse¹²¹ ». Il se demande également si les aveux d'une personnalité publique comme Zola ne sont pas calculés et fallacieux : « Quand les documents écrits n'apprennent rien sur les individus; quand ces individus mentent la plume à la main, doit-on les croire plus sincères quand ils se mettent en posture officielle de confession¹²²? » L'ancien ami de l'écrivain énumère quelques traits de caractère volontairement masqués par l'auteur des *Rougon-Macquart*, notamment sa capacité d'entrer « en grande colère d'encrier¹²³ ». Ainsi, selon lui, « M. Émile Zola, quoi qu'il veuille bien en dire, n'a pas confessé toute la vérité au docteur Toulouse¹²⁴. » Dans la même perspective, le docteur Marandon de Montyel ausculte la méthode d'investigation inaugurée par Toulouse. En sa qualité de médecin, il confirme, autrement que Céard, que les enquêtes de ce type seront toujours incomplètes parce que l'individu interrogé ne confessa jamais tout, en particulier lorsque l'anonymat n'est pas préservé. De même, tout bon praticien n'osera, par respect, soumettre son célèbre patient à un interrogatoire inquisiteur qui soulèverait certains sujets trop privés. Pour Marandon de Montyel, la confession ne peut être intégrale dans la

¹¹⁹ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 87.

¹²⁰ Jacqueline Carroy, « "Mon cerveau est comme dans un crâne de verre" : Émile Zola sujet d'Édouard Toulouse », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 20-21, 2000, p. 201.

¹²¹ Henry Céard, « Dégénéré supérieur », *op. cit.*, p. 1.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Henry Céard, « Bête à pleurer », *op. cit.*, p. 1. Zola écrit d'ailleurs dans *Le Roman expérimental* : « Je ne me sens pas gai du tout, pas aimable, pas polisson, incapable de chatouiller les dames. Je suis un tragique qui se fâche, un broyeur de noir que le cocuage ne déride pas [...] ». (« La Littérature obscure », *Roman expérimental*, OC, t. X, p. 1376.)

¹²⁴ Henry Céard, « Bête à pleurer », *op. cit.*, p. 1.

mesure où tout ce qui se rapporte à la chambre à coucher, c'est-à-dire au sens génésique, demeurera inévitablement caché :

On n'avoue jamais ce qu'on a appelé les secrets de l'alcôve, quand ces secrets surtout sont des actes anormaux. À la rigueur on obtiendra peut-être, et encore, de constater l'état anatomique des parties, mais pas la vérité exacte de leur fonctionnement. Le médecin, dans son cabinet, sous le sceau du secret, ne l'obtient déjà pas. Comment supposer un instant qu'une célébrité laissera imprimer tout vif qu'il a le fétichisme des pieds ou des fesses de la femme qu'il embrasse avec volupté, de ses bas dont il respire avec ivresse le parfum ou de ses bonnets dont il se frotte avec délice le pénis; que l'orgasme vénérien ne se produit chez lui que par des perversions qui le ridiculiserait et le couvriraient de honte? Et même au point de vue anatomique, qui fera connaître au public qu'il a les testicules atrophiés, la verge crochue ou le gland en crosse? Et de fait, M. Toulouse qui a tant demandé à son illustre sujet, n'a pas osé, avec raison, lui demander cela¹²⁵.

En effet, l'enquête oblitère rapidement la question de la sexualité, sans pour autant passer sous silence une autre intimité corporelle (celle de la pilosité et des troubles de la miction). Soulignant la grande timidité du jeune Zola, Toulouse suggère que la puberté se manifeste vers 13 ou 14 ans et que les premières relations charnelles surviennent vers l'âge de 18 ans¹²⁶. Malgré un « éveil précoce des idées sexuelles, affirme Toulouse, les femmes ne jouèrent pas un grand rôle dans sa vie d'adolescent et de jeune homme¹²⁷. » Rien n'est dit sur le supposé fétichisme et sur l'érotomanie dont on accuse le romancier depuis la publication d'*Au Bonheur des dames* qui est repris, explicitement, par Marandon de Montyel. Rien n'est dit non plus sur la liaison

¹²⁵ Docteur Évariste Marandon de Montyel, « La Parenté du génie avec la névropathie et la méthode d'investigation du Dr Toulouse », *La France médicale. Paris médical*, 44^e année, n° 17, 23 avril 1897, p. 259-260. Le Docteur Minime critique également cette lacune dans l'enquête : « Il y a encore bien d'autres sujets d'études qui ont été laissées dans l'ombre. Ainsi on ne nous dit pas comment M. Zola accomplit ses fonctions sexuelles; on n'a pas examiné son sperme; on a mesuré son crâne, sa main, sa puissance olfactive et auditive; on le palpe depuis le crâne jusqu'à l'anus et on néglige les parties les plus intéressantes de son individu. Est-il pourvu comme Pranzini ou comme Abélard? Comment sont constitués ces importants organes que les avocats désignent sous le nom de *parties nobles* et les curés sous le nom de *parties honteuses*? A-t-on fait "vibrer" l'auteur de *Nana*? Est-ce vraiment un mâle? Est-il atteint de perversions sexuelles? Voilà autant de questions sur lesquelles nous appelons l'attention de M. le Dr Toulouse et auxquelles il voudra bien répondre dans une seconde édition. » (Dr Minime, « Études psychologiques : M. Émile Zola », *Journal de Médecine de Paris*, 16^e année, vol. VIII, n° 49, 6 déc. 1896, p. 578.)

¹²⁶ Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique*, op. cit., p. 116.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 120.

adultérine qu'il entretient avec Jeanne depuis 1888. Peut-être peut-on y lire une allusion lorsque l'écrivain affirme qu'il « aime la femme jeune¹²⁸ » ? Le silence pudique de Toulouse (et de Zola ?) n'est pas uniquement lié à la sexualité. Il structure en quelque sorte l'ensemble de l'ouvrage ; le médecin ayant de la difficulté à quitter le stade de la description nosographique pour celui de l'interprétation. Restant à la surface du sujet et ne pénétrant jamais dans l'intimité véritable du patient, l'enquête est vouée à être partielle. En effet, comme l'explique Max Nordau, « le médecin, c'est le confesseur ; il ne peut pas dire tout ce qu'il sait¹²⁹ », même s'il est délié du secret médical. On peut supposer que le psychiatre s'est effectivement retenu, par pudeur, de poser certaines questions au maître ou de livrer les réponses. Il a pratiqué une rétention professionnelle, tout comme Zola. Car si l'écrivain garantit n'avoir « rien caché » parce que « n'ayant rien à cacher »¹³⁰, il fait néanmoins face aux mêmes contraintes qui enserrant Toulouse, à savoir qu'il y a certains aspects de sa vie privée qui ne peuvent trouver leur place dans un tel lieu d'écriture. D'ailleurs, Toulouse n'était pas dupe ; il savait clairement que les aveux de Zola ne seraient jamais entiers,

puisque le sujet ne s'est pas livré comme un malade se confie à son médecin traitant. Ce n'est pas avec l'idée que les faits dont il entretient l'observateur resteront secrets qu'il les lui a confiés. C'est donc en toute connaissance de cause et sachant que son observation sera rendue publique que le sujet s'est prêté à l'examen¹³¹.

Si cette phrase sert à justifier la levée du secret professionnel, elle marque l'aveu d'une impossibilité à tout-dire et d'une nécessité de la discrétion. La science médico-psychologique est vouée à une dimension fragmentaire dans la mesure où elle est dépendante des confidences toujours lacunaires du patient, et cela même si le sujet d'étude s'appelle Émile Zola.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 260.

¹²⁹ A. G., « Émile Zola, jugé par le docteur Toulouse. Conversation avec le docteur Max Nordau », *Le Gaulois*, 10 novembre 1896, p. 1.

¹³⁰ « Lettre-préface » à l'*Enquête* du docteur Toulouse, *OC*, t. XII, p. 707.

¹³¹ Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique*, *op. cit.*, p. 30.

Reprenant les rares passages qui mettent l'accent sur la sexualité de Zola, la critique condamne toutefois l'enquête parce qu'elle la juge trop axée sur l'étalage de détails impudiques. Le docteur Deschamps réproouve le tapage et la réclame issus de l'énumération inutile et pourtant indécente de la vie de l'écrivain :

C'est ainsi que demain tout le Paris saura que M. Émile Zola a perdu huit dents, qu'il était constipé avant d'engraisser, puis que les selles étaient plus faciles quand il était gras, et que maintenant qu'il maigrit elles redeviennent paresseuses (nous le plaignons sincèrement), qu'il urine 15 à 20 fois par jour, qu'il est gourmand (je comprends ça!), qu'il dort bien (tant mieux), qu'il aime la femme jeune (tous les hommes sont un peu comme lui, on prétend même que certains les aiment d'autant plus jeunes qu'ils sont eux-mêmes plus âgés), que son instinct génital se développe de bonne heure, qu'à dix ans il eut de petites amours, à douze ans de véritables passions et que cependant, malgré cet éveil précoce des idées sexuelles, les femmes n'ont pas joué un grand rôle dans sa vie d'adolescent et de jeune homme, qu'il est très maladroit au billard (et moi, donc!), etc., etc.¹³².

Sorgue, dans *La Petite République*, précise que « l'individualité psychique de l'auteur de *Germinal* a été également passée au crible. Aujourd'hui le corps et "l'âme" d'Émile Zola n'ont plus de secrets pour les savants "examineurs"¹³³. » Dans *L'Éclair*, la nudité de Zola ne fait aucun doute :

M. Zola, intéressé par ce jeune médecin si ardent à la découverte de la plus délicate vérité, se prêta à ce conseil de révision qui le mettait nu comme un ver devant la postérité – au point de vue anatomique, au point de vue physiologique, au point de vue psychologique¹³⁴.

Et, d'après Maurice de Fleury, Zola « s'est prêté avec une simplicité parfaite, une sincérité totale, avec la noble humilité d'un chrétien des vieux âges à cette confession publique¹³⁵. » Le titre de l'article d'Édouard Drumont, « Émile Zola ou la nécessité

¹³² Dr E. Deschamps, « Bibliographie. Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. », *La France médicale et Paris médical*, 41^e année, n° 1, 1^{er} janvier 1897, p. 9-10.

¹³³ Sorgue, « Les Dégénérés supérieurs », *op. cit.*, p. 1.

¹³⁴ [Anonyme], « Une enquête pour savoir si le génie est une névrose », *L'Éclair*, 2 novembre 1896.

¹³⁵ Dr Maurice de Fleury, « Au jour le jour. Le Livre sur Zola », *Le Figaro*, 42^e année, 3^e série, n° 311, 6 novembre 1896, p. 1. Édouard Drumont utilise également l'expression de « confession publique » pour décrire l'enquête : « Je suis heureux, néanmoins, de voir un homme en vue comme Zola donner l'exemple de la confession publique. » (« Émile Zola ou la nécessité de la confession », *La Libre Parole*, 21 novembre 1896, p. 1).

de la confession », paru dans *La Libre parole* du 21 novembre 1896, est, à cet égard, révélateur d'une lecture autobiographique de ce projet qui se voulait avant tout scientifique.

Transposez cette *Enquête médico-psychologique* du docteur Toulouse, dépouillez-la de ce jargon scientifique, de ce vocabulaire spécial qui fait tant d'impressions sur les badauds, et vous aurez le *Manuel du Confesseur*. Ce qui revient tout simplement à dire que pour juger un homme il faut le connaître, et que pour le connaître il faut l'interroger¹³⁶.

Drumont opère une conversion, qui est en fait un lieu commun durant tout le siècle, en transformant le cabinet du médecin en confessionnal, et Toulouse déguisé d'une soutane interroge un Zola perverti par les nombreux péchés qu'il a commis :

On assiste par l'imagination à la mémorable entrevue de ce confesseur laïque avec le père de la Mouquette et on l'entend dire à son pénitent : "Mon fils, ne me cachez rien! Avez-vous bien fait votre examen de conscience? N'avez-vous pas eu de mauvaises pensées?" Comme nous en avons presque tous, Zola a avoué qu'il en avait eu¹³⁷.

Ayant enfanté des monstres littéraires, dont la Mouquette émasculant l'épicier Maigrat dans *Germinal* est le symbole puissant, Zola ne peut qu'être un dégénéré sexuel qui doit se repentir. Or, si l'enquête ressemble bien aux manuels de confession, comme nous le verrons, elle n'est pas le lieu d'une absolution. Sa fonction est herméneutique; elle articule minimalement un déchiffrement sémiologique à partir d'un examen corporel et des confidences de l'écrivain.

Néanmoins, les aveux de Zola, gainés dans un discours médico-psychologique, tombent à plat et perdent de leur puissance de signification et de révélation : comme nous l'avons dit, certains faits biographiques sont censurés, oblitérés et escamotés. De plus, l'étude ne parvient pas à mettre au jour toutes les insinuations de la chair ainsi que les pensées, les désirs et les fantasmes du romancier. Dès lors, elle demeure en deçà de la pratique discursive confessionnelle (celle dont Foucault a montré la puissance d'investigation qui tente de restituer par l'aveu toutes « les pensées qui

¹³⁶ Édouard Drumont, *ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

l'ont doublé, les obsessions qui l'accompagnent, les images, les désirs, les modulations et la qualité du plaisir qui l'habitent¹³⁸ ») puisqu'elle n'arrive pas à faire émerger ce qui se cache à l'insu du sujet. C'est certainement face à cet échec et à cette incomplétude dans l'analyse du sujet que s'est construite la psychanalyse au début du XX^e siècle. N'est-elle pas, en effet, la « science de ce qui ne s'écrit pas dans un texte scientifique¹³⁹ »? Dans ces conditions, le récit psychothérapeutique, tel que l'élabore Freud, porte plus précisément sur le psychisme du patient et sur le processus de transfert. Comme l'explique Jacqueline Carroy, l'analyse « devient moins une observation et un constat de guérison qu'une histoire à péripéties dans laquelle le thérapeute est narrateur et protagoniste [...]. Récits et analyses acquièrent une dimension temporelle et prennent en compte des effets de relation¹⁴⁰. » On voit que l'écart entre l'enquête psychologique de la fin du XIX^e siècle et l'analyse thérapeutique freudienne est grand. On sent effectivement que la cueillette d'informations – les mesures, l'interrogatoire, les questionnaires – intéresse Toulouse et relève d'un fantasme d'exhaustivité. Toutefois, l'analyse des données demeure lacunaire; l'interprétation, d'un point de vue psychologique, étant, somme toute, très sommaire.

Si l'enquête échappe à l'aveu sans réserve tel que fantasmé par la casuistique théologique, elle s'apparente, d'un point de vue méthodologique, au manuel de confession, qui est constitué, nous l'avons vu¹⁴¹, d'une énumération de questions potentielles pouvant être utilisées au confessionnal et d'une série d'évocations de comportements envisageables des pécheurs. En effet, elle est formée de demandes pré-établies et dirigées qui génèrent un discours contraint par tout un arsenal scientifique. Dans sa lettre du 23 octobre 1895, Toulouse envoie à Zola un formulaire

¹³⁸ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 85.

¹³⁹ Jacqueline Carroy, « L'Étude de cas psychologique et psychanalytiques (XIX^e siècle-début du XX^e siècle) », dans *Penser par cas*, sous la dir. de J.-C. Passeron et de J. Revel, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 224.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 221.

¹⁴¹ Voir, sur ce point, le chapitre I de la partie I.

dans lequel il l'interroge sur ses antécédents héréditaires et personnels. Il précise que :

[R]ien ne vaut l'interrogatoire direct du médecin, qui est souvent – toujours même – beaucoup plus suggestif que tous les questionnaires. Il est bon cependant que vous réfléchissiez sur l'histoire de vos parents avant que nous entreprenions de l'écrire et encore ne cherchez pas à l'établir d'emblée complètement, elle se dessinera peu à peu. Pour le reste, cela se fera en causant¹⁴².

Ne lui demande-t-il pas de préparer implicitement, à l'aide du questionnaire, une confession en faisant un examen de conscience? N'écrit-il pas qu'ensemble ils composeront le récit généalogique de Zola? Les réponses que l'écrivain lui fournit apparaissent comme le résultat de ce que Foucault appelle une codification scientifique du « faire-parler¹⁴³ » dont Toulouse est d'ailleurs conscient des limites. À propos de l'interrogatoire médical, il explique :

Les personnages qu'on interroge ont souvent des tendances fâcheuses. Parfois ils cherchent à cacher certaines tares héréditaires et autres. [...] D'autres fois ils s'attribuent des facultés et même des défauts qu'ils n'ont pas. Car certains défauts – une grande émotivité, des obsessions ou des idées fixes, des troubles de la sensibilité, etc... – peuvent représenter dans leur esprit des signes d'une organisation anormale mais supérieure. Dans ce cas l'observateur doit essayer, par des expériences de contrôle, de vérifier les dires du sujet en se servant des méthodes employées en médecine dans tous les cas de simulation. Avec le temps on finit – et c'est là un diagnostic vraiment médical par sa forme – par voir jusqu'à quel point le sujet est un homme de bonne foi et peut-être cru. En somme les difficultés sont celles que l'on rencontre dans tout examen médical de la pratique courante, où l'ignorance et quelquefois certains intérêts poussent à tromper le médecin¹⁴⁴.

On le voit, le travail de l'interrogateur médical consiste à déterminer les oublis et les exagérations volontaires du sujet et à analyser les incomplétudes ou les surplus narratifs qui fondent alors le diagnostic. Tout est affaire de degrés et de nuances dans le discours, voire d'une variation sur l'échelle de la vérité. Malgré les précautions qu'il prend par la justification de son expérience en matière d'interrogatoire,

¹⁴² *Correspondance* de Toulouse à Zola, NAF, Micr. 3254, f° 116-117; cité par Jacqueline Carroy, « “Mon cerveau est comme dans un crâne de verre” », *op. cit.*, p. 189.

¹⁴³ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁴⁴ Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique*, *op. cit.*, p. 34-35.

Toulouse est accusé d'avoir mis dans la bouche de Zola les réponses toutes fabriquées qui corroborent ses propres conclusions :

D'autant que le docteur Toulouse est expert en l'art de lui faire dire ce qu'il veut savoir. Il lui a extirpé ses plus intimes secrets à l'aide d'un petit jeu scientifique qui s'appelle le jeu des *tests* et qui consiste à faire résoudre au sujet toutes sortes de questions, histoire de subtilement examiner le fonctionnement mental¹⁴⁵.

Confession originale ou extorquée? La question est soulevée par le docteur Minime, mais aussi par Henry Céard qui affirme qu'elle résulte « du calcul d'un homme adroit, et de son habileté à faire bavarder le monde autour de ses œuvres et de sa personne¹⁴⁶. » Or, si la confession de Zola se présente comme un texte encadré par une multitude d'examens physiques et psychologiques, elle ne relève ni d'un modèle religieux ni d'une extorsion. Elle est plutôt, selon Émile Bergerat, J.-H. Rosny, et, plus proche de nous, Jacqueline Carroy, l'aboutissement de la démarche naturaliste, c'est-à-dire l'accomplissement de la vérité doctrinale de l'écrivain. En effet, ne pousse-t-il pas jusqu'à la limite son projet esthétique en se transformant en document humain? C'est, dans tous les cas, ce que pense Émile Bergerat : « Le naturalisme atteint ici à son comble, – et à un comble! Il est évident que son chef, en se prêtant à un pareil examen, a poussé jusqu'à l'héroïsme la logique de sa doctrine¹⁴⁷. » Zola, il est vrai, est, en quelque sorte, le parangon du sujet d'observation : n'a-t-il pas justement consacré sa vie à défendre l'approche expérimentale et à « prêch[er] avec une sorte d'ardeur apostolique la foi au document humain¹⁴⁸ »? En acceptant de subir les expériences savantes de Toulouse et en les rendant publiques, Zola poursuit bel et bien « la logique de sa vie et de son œuvre¹⁴⁹ ».

¹⁴⁵ Dr Minime, « Études psychologiques : M. Émile Zola », *op. cit.*, p. 578.

¹⁴⁶ Henry Céard, « Bête à pleurer », *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁷ Émile Bergerat, « L'Idéal et le réel », *Le Journal* du 16 novembre 1896. J.-H. Rosny évoque lui aussi cette équivalence entre les deux méthodes : « Sa méthode [à Zola], qui fait enrager tout artiste respectueux de soi, on la retrouve entière dans cette science de contrebande, appliquant à un objet ridicule les modes d'investigation mis en usage par nos plus grands génies scientifiques. » (J.-H. Rosny, « Le Cas de M. Zola », *op. cit.*)

¹⁴⁸ Alexandre Arsène, « La Science chez la portière », *op. cit.*, p. 1.

¹⁴⁹ *Ibid.*

L'écrivain affirme d'ailleurs, dans *Le Journal* du 24 novembre 1896, son désir de « la plus totale confession¹⁵⁰ ». Par cette phrase désormais célèbre : « Mon cerveau est comme dans un crâne de verre, je l'ai donné à tous, et je ne crains pas que tous viennent y lire¹⁵¹ », il déclare être un livre ouvert. Érigée sur un tout-dire ouvertement assumé et donné en libre accès à tous, encadré d'un discours psychophysiologique et anatomo-pathologique, l'enquête de Toulouse fonde le genre de l'autobiographie scientifique¹⁵² – et donc naturaliste – dont Jacqueline Carroy a savamment expliqué la nature :

Il s'agirait pour l'homme de lettres qu'est Zola de faire mieux que Rousseau : publier des *Confessions in vivo* et non plus à titre posthume, qui plus est, à la troisième personne du singulier, authentifiées et objectivées par la science. En contresignant le texte et en s'engageant par une lettre liminaire, l'écrivain fait apparaître le sujet de cas de Toulouse comme une sorte de héros naturaliste à l'état brut, qui serait encore à l'état de fiche, et qu'il ne tiendrait qu'à lui d'animer. Et comment écrire une autobiographie, si l'on est naturaliste et que l'on a fait du "roman expérimental" son cheval de bataille, sinon en s'identifiant à un sujet de cas qui s'apparenterait à l'un de ses propres personnages¹⁵³.

Cette autobiographie savante à quatre mains¹⁵⁴, alliant le style objectif du médecin et celui flamboyant du romancier, est-elle, comme le clame Maurice Spronck, « l'authentique "document humain"¹⁵⁵ » ? Modifie-t-elle la manière de mettre en mots le moi ? Elle est à tout le moins l'aboutissement de la culture du *scopique*, des expertises de mesure du corps et aussi de l'injonction de l'aveu qui animent le siècle. Comme le remarque Michael Hagner :

Alors que cent ans plus tôt, avec la littérature de la confession autobiographique, on créait un nouveau genre dans lequel l'individu bourgeois,

¹⁵⁰ « L'Enquête du docteur Toulouse », *Le Journal*, 24 novembre 1896; *OC*, t. XII, p. 709.

¹⁵¹ « Lettre-préface » à l'*Enquête* du docteur Toulouse, *OC*, t. XII, p. 707.

¹⁵² Henri Mitterand, à ce sujet, suggère que : « c'est une manière de laisser à un autre le soin d'écrire son autoportrait et son autobiographie, deux genres restés étrangers – au moins dans l'explicite – à son projet littéraire. » (*Zola. L'Honneur*, t. III, *op. cit.*, p. 229.)

¹⁵³ Jacqueline Carroy, « Le Cas publié, le témoignage et l'anonymat », dans *Témoignage et écriture de l'histoire*, Décade de Cerisy, 21-31 juillet 2001, sous la dir. de J.-F. Chiantaretto et de R. Robin, L'Harmattan, 2003, p. 248-249.

¹⁵⁴ Voir Jacqueline Carroy, « "Mon cerveau est comme dans un crâne de verre" », *op. cit.*, p. 196.

¹⁵⁵ Maurice Spronck, « La gloire de M. Émile Zola », *Le Journal des Débats*, 11 novembre 1896.

auto-réflexif et menacé, donnait des renseignements sur lui-même, la confession autobiographique relève vers 1900 d'une culture de l'évidence. Il est délégué aux instruments de mesure et aux tests objectivants – afin de couper l'herbe sous le pied à la théorie du génie chez Lombroso. Jamais, auparavant ou par la suite, un écrivain important ne s'est soumis à une anamnèse et à une étude médicale aussi détaillées, à de tels mesures, tests et questionnaires anthropométriques, physiologiques et psychologiques¹⁵⁶.

S'apparentant à l'étude de cas et à l'autobiographie, l'ouvrage de Toulouse participe d'une « science-aveu¹⁵⁷ » qui cherche à adosser la confession à un modèle scientifique. Or, on l'a vu, les aveux produits par cette méthode sont dépourvus d'un savoir intime sur le sujet puisque toute forme de révélation honteuse a été abolie. Si elle recompose le cours de la vie de Zola en lui imposant un ordonnancement, l'enquête passe toutefois à côté de l'intimité et des secrets de l'écrivain. Le travail de polissage entraîne le masquage de toute forme de vérité appartenant au domaine de la sexualité et, encore plus, de l'inconscient.

Zola atteint d'une folie de la réclame

Si elles sont mises au service de la science, les confidences de Zola n'en recouvrent pas moins un aveu véritable pour la presse parisienne, celui d'une folie de la réclame. En effet, certains intervenants considèrent la mise à nu du romancier non seulement comme le résultat de la méthode naturaliste, mais comme le produit d'un cerveau dégénéré : « Et quel plus grand signe de dégénérescence et de détraquement peut-on donner, grands dieux, que celui de s'exposer ainsi tout nu dans la laideur que fait de notre corps tout examen médical¹⁵⁸. » Pour certains critiques, il n'est pas qu'un dégénéré supérieur : il est surtout atteint d'un besoin exacerbé d'exposition. Drumont évoque le « moi encombrant de Zola » et proteste contre « sa manie de s'exhiber¹⁵⁹ » ; le docteur Minime explique que l'écrivain est « l'un des plus grands “réclamiers” de

¹⁵⁶ Michael Hagner, *Des cerveaux de génie : Une histoire de la recherche sur les cerveaux d'élite*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 189.

¹⁵⁷ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 86.

¹⁵⁸ J.-H. Rosny, « Le Cas de M. Zola », op. cit.

¹⁵⁹ Édouard Drumont, « Émile Zola ou la nécessité de la confession », op. cit., p. 1.

notre époque¹⁶⁰ ». Maurice de Fleury, médecin et ami de l'auteur, affirme qu'« on daubera fort sur l'unique sujet des 300 pages de son observation clinique, sur Émile Zola, sur ce qu'on a coutume de nommer "son fol orgueil et sa prodigieuse entente de la réclame"¹⁶¹. » La critique n'est pas nouvelle. En 1894, Antoine Laporte dit de lui qu'il est « le Mangin du boniment littéraire [et] le Napoléon du pallas naturaliste » parce qu'il « ramasse un peu partout le gain et le regain de sa renommée; tout lui va, tout lui est bon : critique, éloge, discours, politique, théâtre, musique, vélocipédie, décès, actualités du jour, etc., pourvu que son nom se dise et se répète¹⁶². » On raille et réprimande la trop grande présence médiatique de Zola. Les nombreuses interviews qu'il donne aux journalistes apparaissent comme un des symptômes de sa manie d'exhibition. Dans *L'Écho de Paris littéraire illustré* du 8 janvier 1893, la caricature de Joseph Belon détaille une journée dans la vie de l'écrivain où le temps est divisé en fonction des demandes d'entrevues qu'il reçoit¹⁶³. Ainsi, à sept heures du matin, il est interrogé sur « l'accaparement des sardines »; à midi, sur la division du parlement irlandais; à deux heures, sur la prochaine vacance à l'Académie; à cinq heures, sur la photographie; et finalement, à minuit, sur les bacilles de la tuberculose. Le caricaturiste lui reproche la formation de son image par le biais d'un investissement personnel dans les journaux. Or, si la critique condamne « cette parole [qui] emplit les gazettes à tout propos¹⁶⁴ », elle admoneste également Toulouse pour avoir, non

¹⁶⁰ Dr Minime, « Études psychologiques : M. Émile Zola », *op. cit.*, p. 577.

¹⁶¹ Maurice de Fleury, « Au jour le jour. Le Livre sur Zola », *op. cit.*, p. 1. À propos de l'orgueil démesuré de Zola, Auguste Ghio, dans sa chanson « Monsieur Zola! » (1879), mentionne « l'orgueil sans frein qui le torture / Dépasse tout dans la nature!... » (Reproduit par Frédéric Robert, *Zola en chansons, en poésies et en musiques*, *op. cit.*, p. 76.)

¹⁶² Antoine Laporte, *Le Naturalisme ou l'immoralité littéraire*, *op. cit.*, p. 148-149. Plus loin, Laporte écrit : « Il n'a été polémiste que pour faire mousser ses livres; ses attaques étaient, d'autant plus violentes, acerbes et irritantes, qu'il visait davantage au bruit, au tapage, pour attirer l'attention : l'éreintement littéraire fait partie essentielle de son boniment. » (*Ibid.*, p. 211-212.)

¹⁶³ Sur cette question des interviews de Zola, voir Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori, *Entretiens avec Zola*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 220 p.

¹⁶⁴ Camille Mauclair, « Le Caractère public de M. Zola », *Nouvelle revue*, t. 101, 18^e année, juillet-août 1896, p. 284.

seulement, fait un « livre de réclame¹⁶⁵ » qui contribue à mettre encore une fois sur la place publique Zola, mais pervertit la pratique de l'interview :

Tous les journalistes savent que M. Zola est facile à l'interview; aussi, jusqu'à aujourd'hui, l'un de nos confrères avait-il besoin de quelque louis indispensables, vite, il donnait à son sapin l'adresse de l'auteur des *Rougon-Macquart* et là, suivant la saison, demandait au maître son opinion sur la crise de l'Odéon ou celle du ministère, sur la dentition de la grande-duchesse Olga ou sur la grève des fabricants de tripes à la mode de Caen... Jamais il ne s'en allait sans son article.

Malheureusement, la fatale concurrence vient de s'abattre sur ce produit industriel d'un si excellent placement et, grâce à M. le docteur Toulouse, chef de clinique des maladies mentales à la Faculté de médecine, l'interview vient d'être complètement discrédité sur le marché. [...] Ah! que nous voilà distancés, nous autres pauvres interviewers! Ce n'est pas nous qui aurions pu décider M. Zola à aller se mesurer par M. Bertillon comme le dernier des criminels, à envoyer à Londres l'empreinte de ses doigts, à respirer les odeurs les plus diverses afin d'apprécier le plus ou moins d'intensité de son sens olfactif. M. Toulouse, lui, a obtenu tout cela¹⁶⁶!

Parce que l'étude de Toulouse emprunte au journalisme l'usage de l'entretien et de la « visite au grand écrivain¹⁶⁷ », les critiques l'ont vu comme un rival dangereux¹⁶⁸. Mais, pour Zola, il y a une grande différence entre l'interview et l'enquête. Si cette dernière est équivalente à une confession, comme il l'affirme dans sa préface à l'ouvrage de Toulouse, l'entrevue est pour lui un document apocryphe :

Eh bien! je déclare que tout ce qu'un interviewer peut me prêter est comme non advenu. Oui, je l'ai dit, je ne reconnais pour mon opinion que celle que j'ai moi-même exprimée par ma plume. Par conséquent, je déclare refuser tout caractère d'authenticité à toute interview de moi, quelle qu'elle soit¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Le Dr E. Deschamps commence son article par cette phrase : « “Un livre de réclame”, tel devrait être le sous-titre de ce volume et probablement de ceux qui le suivront. Le tapage qui se fait autour de lui, dans les milieux extra-scientifiques, n'en est que trop la preuve. » (Dr E. Deschamps, « Bibliographie. Enquête médico-psychologique... », *op. cit.*, p. 9.)

¹⁶⁶ Jules Chancel, « M. Zola au service anthropométrique », *L'Événement*, 2 novembre 1896, p. 1.

¹⁶⁷ Olivier Nora, « La Visite au grand écrivain », dans *Les Lieux du miroir, II, La Nation*, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 2131-2155.

¹⁶⁸ Sur ce sujet, voir l'article d'Agnès Sandras-Fraysse, « La Folie de l'enquête : Zola disséqué », *op. cit.*, [sans pagination].

¹⁶⁹ Henri Leyret, « M. Émile Zola interviewé sur l'interview », *Le Figaro*, 12 janvier 1893, p. 4; reproduit aussi dans D. E. Speirs et D. A. Signori, *Entretiens avec Zola*, *op. cit.*, p. 108.

Comparé à l'écrit autographe, l'échange oral journalistique possède, selon Zola, une valeur inférieure, sauf s'il se déroule dans un cadre savant comme celui mis en place par Toulouse. Pourtant, malgré ses lacunes et digressions, l'interview a l'avantage d'être marquée par un style oralisé et « par la retranscription des particularités langagières de l'écrivain » par lesquels le journaliste « cherche à rendre compte du concret de la situation d'énonciation¹⁷⁰ ». On ne peut que regretter que Toulouse ait effacé toutes les traces d'énonciation et les marques de la subjectivité de l'écrivain pour privilégier une forme narrative scientifique objective. Cette gestion de la relation de parole est typique du « faire-parler » clinique que nous avons évoqué.

Nonobstant les différences qui séparent l'interview de l'enquête, la critique voit dans la pratique du psychiatre un concurrent sérieux qu'il s'agit d'affaiblir. Pour défendre son territoire, elle catégorise l'ouvrage de Toulouse comme un encart publicitaire qui participe du mouvement économique de la littérature naturaliste. Elle a, depuis un bon moment, condamné la « boulimie de vente¹⁷¹ » de Zola qui le pousse non seulement à s'exposer dans les journaux, mais à choisir ses sujets en fonction des goûts dépravés de son lectorat. Elle blâme aussi, à chaque nouvelle publication du romancier, toutes les supposées opérations d'autopromotion de ses œuvres. Or, pour Zola, la rumeur, imposée par le biais des médias, constitue une efficace manière de secouer l'indifférence de Paris, comme le rapporte Edmondo de Amicis : « On ne fait rien, si on ne fait pas de bruit. Il faut être discuté, maltraité, soulevé par le bouillonnement des colères ennemies. [...] Pourvu qu'on parle d'un livre, de quelque façon qu'on en parle, sa fortune est faite. La critique vivifie tout : il n'y a que le silence qui tue¹⁷². » Pour la critique antizolienne, il s'agit là d'une manipulation de la part de l'écrivain, à qui on reproche d'inscrire la production culturelle dans un système économique. En convertissant « ses pensées en une denrée transportable

¹⁷⁰ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 344.

¹⁷¹ *Le Manifeste des Cinq*, op. cit., p. 1. (Pl., t. IV, p. 1528.)

¹⁷² Edmondo de Amicis, *Souvenirs de Paris et de Londres*, Hachette, 1880, p. 205-206; cité par René-Pierre Colin, *Tranches de vie. Zola et le coup de force naturaliste*, Du Lérot, coll. « D'après nature », 1991, p. 49.

partout¹⁷³ », Zola industrialise le rôle du romancier. Ceci explique aussi pourquoi certaines chansons se moquant de l'*Enquête* font références au tirage de ses romans :

Et l'docteur nous a démontré
Qu' c'est un Mossieur qu'a la manie
D'écrire' sous l' nom d'Emil' Zola
Des volum's qui s' vend'nt bien¹⁷⁴

Parce qu'il « tire à cent cinquante mille¹⁷⁵ », il serait donc sujet à être mu par une logique commerciale et publicitaire. Ainsi, selon cette manière de concevoir la commercialisation de la littérature, la critique le compare à une prostituée, puisqu'il a une « disposition naturelle à se livrer au premier venu¹⁷⁶ ». Le reproche redouble, d'une certaine façon, la compulsion supposément pathologique à tout dire qui anime l'écrivain et qu'on retrouve dans son œuvre :

Le caractère de M. Zola est devenu public, l'investigation en est permise, il ne l'a pas plus gardé pour lui que ses songes, il a tout mis à l'étalage, on peut passer et prendre en mains et il n'y a pas aujourd'hui un homme dont on songe moins qu'il puisse désirer nourrir des pensées par soi-même, il est sans secret. [...] [I]l a tout montré en plein vent tout de suite¹⁷⁷.

Mauclair, dans cet article publié dans *La Nouvelle Revue* de juillet-août 1896, soit quelques mois avant la parution de l'ouvrage de Toulouse, condamne le besoin d'expression morbide du romancier. Sa présence massive dans les médias, via ses œuvres, ses critiques et ses interviews, constitue le signe d'une « exhibition totale¹⁷⁸ » et d'une « incapacité de rien garder pour soi¹⁷⁹ ». Ce critique pose un diagnostic qui pressent la réception de l'*Enquête*. Le paradigme forain sera d'ailleurs utilisé à maintes reprises dans les journaux après la publication de l'*Enquête* de Toulouse : il

¹⁷³ Camille Mauclair, « Le Caractère public de M. Zola », *op. cit.*, p. 282.

¹⁷⁴ Aristide Bruant, « Ventrilogie », *op. cit.*, [sans pagination].

¹⁷⁵ Jacques Ferny, « L'Émile Zola d'Édouard Toulouse », 1900; chanson reproduite par Frédéric Robert, *Zola en chansons, en poésies et en musique*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁷⁶ Camille Mauclair, « Le Caractère public de M. Zola », *op. cit.*, p. 284.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 282.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

suggère que Zola est carrément devenu une bête de cirque¹⁸⁰, outrepassant les bornes de la décence. Son corps, donné à tous, est dès lors spectaculaire. En contrepoint de cette exposition publique (il s'agit d'un véritable *freak show* où la dissection du romancier est comparée à celle d'un « cochon d'Inde¹⁸¹ », certainement parce que le vrai nom de cette bête est cobaye), Maclair soupçonne une absence de vie intérieure chez l'écrivain¹⁸². L'individu sans secret qu'est Zola ne peut alors que produire des œuvres fondées sur le dévoilement exhaustif de tous les instincts cachés de la société parce qu'elle est le résultat dégénéré du névropathe naturaliste atteint d'une folie de la réclame. Cela explique en partie pourquoi il a abondamment été caricaturé et critiqué tout au long de sa carrière. Parce que l'œuvre et l'homme ne font qu'un et que l'un est le symptôme de l'autre, la critique fait rarement fi d'un jugement moral et d'un diagnostic médical sur Zola.

Le Roman sous le bistouri de la critique médico-littéraire : Toulouse et Nordau

Dans son *Enquête médico-psychologique*, Édouard Toulouse s'est obstinément refusé à puiser dans l'œuvre naturaliste les signes du génie et de la névropathie de Zola. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles il s'éloigne des postulats anthropologiques de Lombroso publiés dans *L'Homme de génie* qu'il renie dès l'ouverture de son ouvrage :

Un autre défaut de Lombroso est de trop s'appuyer sur les citations des auteurs qu'il présente comme aliénés. Le médecin italien ne fait pas assez la part de la *pose* de l'écrivain et prend pour pensée intime ce qui n'est que de l'exercice littéraire. C'est ainsi qu'il cite, pour étayer ses démonstrations, une foule de vers et de phrases qui ne semblent être que de la rhétorique pure¹⁸³.

¹⁸⁰ Henry Céard écrit que Toulouse fait un usage « presque forain » de la science. (« Bête à pleurer », *op. cit.*, p. 1.) Il le compare aussi à « un cheval de voltige dans un cirque » (« Compteur de poils », *op. cit.*, p. 2.)

¹⁸¹ Arsène Alexandre, « La Science chez la portière », *op. cit.*, p. 1.

¹⁸² « M. Émile Zola, aux yeux du psychologue, est peut-être un des hommes qui ont le moins soupçonné ce que peut signifier la vie intérieure [...]. Il a marché sans jamais regardé en soi-même, sans songer à faire de ses livres les signes d'un perfectionnement caché, en se hâtant de raconter tout ce qu'il voyait et en monnayant sans retard ses sensations » (Camille Maclair, « Le Caractère public de M. Zola », *op. cit.*, p. 281.)

¹⁸³ Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique*, *op. cit.*, p. 24-25.

Lombroso n'hésite pas très longuement avant de répondre à ces attaques directes contre son système d'analyse et sa méthode historique. Selon l'anthropologue turinois, l'ouvrage sur Zola est lacunaire dans la mesure où Toulouse a négligé « des indications plus importantes résultant des œuvres mêmes de Zola, et qui nous révèlent ce côté que nul ne veut ou ne peut reconnaître en soi-même, ou, le reconnaissant, ne veut faire ressortir avec précision¹⁸⁴. » La composition du récit révèle l'architecture de la psyché de l'auteur : elle est « le miroir de [son] âme¹⁸⁵ ». Parce que le romancier s'y est « au plus haut point personnifié¹⁸⁶ » et qu'il ne peut y abstraire « ses propres névroses et ses propres psychoses¹⁸⁷ », l'œuvre recèle des aveux involontaires, des souvenirs, des impressions. Transparente, elle offre une saisie directe de la configuration de son « moi ». Toulouse s'est fortement opposé à cette lecture fondée sur un paradigme indiciaire et a présenté une observation scientifique sur l'homme et non pas une analyse littéraire. Comme l'explique Zola, « il n'a pas un instant voulu s'occuper de littérature. Et cela est parfaitement vrai, son livre n'est que d'un savant, ne tirant aucune conclusion littéraire, restant sagement et noblement sur son terrain¹⁸⁸. » Cependant, en 1897 – donc un an après la parution de son *Enquête* – le docteur Toulouse change radicalement d'opinion et défend désormais la chasse gardée de la critique littéraire, qu'il cherche à intégrer dans sa discipline.

Certainement, la popularité de son *Enquête médico-psychologique* y est pour beaucoup dans ce renversement complet de position. Les jugements virulents de Nordau et de Lombroso l'ont peut-être aussi guidé vers une nouvelle manière de penser l'analyse du génie. Dorénavant, il se réclame d'une critique scientifique dont le but ultime est d'expliquer le fonctionnement psychologique de l'imagination créatrice par l'étude de l'œuvre. C'est à l'homme de science, plus particulièrement au

¹⁸⁴ Cesare Lombroso, « Émile Zola d'après l'étude du docteur Toulouse et les nouvelles théories sur le génie », *La Semaine médicale*, XVII^e année, 6 janvier 1897, p. 4.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ « L'Enquête du docteur Toulouse », *Le Journal*, 24 novembre 1896; *OC*, t. XII, p. 712.

physiologiste, que revient la tâche d'établir des rapports féconds entre l'organisation mentale et physique de l'auteur et l'expérience de la création. Afin de contrer un jugement subjectif et émotionnel, qu'il reproche à la critique journalistique, Toulouse propose l'extension de l'analyse esthétique dans le domaine de la psychologie et de la psychiatrie parce que la « création littéraire ou artistique n'est, en somme, qu'une manifestation de l'intelligence¹⁸⁹ ». Les spécialistes de l'esprit sont seuls capables d'analyser l'art comme une expression singulière de l'individu. L'intérêt de plus en plus grandissant des psychiatres pour la littérature s'explique d'ailleurs par le fait que « le langage possède une dimension nosologique, dont le style est le principal critère d'évaluation¹⁹⁰ ». Comme le commente le docteur Toulouse :

La forme de l'œuvre d'art peut tout aussi bien être étudiée par l'aliéniste. En effet, un roman est exprimé par le langage, comme le délire. Dans les paroles de l'aliéné, le médecin étudie les mots et la syntaxe, il se rend compte du degré de son instruction et de la vigueur de ses facultés mentales, des néologismes qui se produisent, des vocables qui, par leur répétition, indiquent une prédominance de certaines images, et enfin même des hallucinations que le langage exprime. Le biologiste pourrait tout aussi bien voir dans l'œuvre du romancier quelques-uns de ces caractères et notamment étudier le champ de son dictionnaire dans ses rapports avec la mémoire, la prédominance de certaines images verbales relativement à une hyper-activité sensorielle spécialisée, ou tout autre fait explicable par l'organisation cérébrale du sujet. Enfin la méthode de travail, étudiée avec les procédés et l'instrumentation scientifiques, peut expliquer certains caractères de l'œuvre, par la lourdeur ou la légèreté, la continuité ou la discontinuité, ou d'autres choses encore¹⁹¹.

En faisant du jugement esthétique un chapitre de la psychologie expérimentale et en se réclamant des *Essais de critique scientifique* de Hennequin, Toulouse s'inscrit dans la critique psychologique, réunissant des penseurs comme Taine et Bourget. Fondée sur l'étude du style comme métaphore de la psyché, cette discipline invente une

¹⁸⁹ Édouard Toulouse, « La Critique scientifique », *Revue scientifique*, 27 novembre 1897, p. 679.

¹⁹⁰ Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008, p. 14.

¹⁹¹ Édouard Toulouse, « La Critique scientifique », *op. cit.*, p. 680.

« clinique du langage¹⁹² » qui révèle les facultés imaginatives et expressives du « moi » écrivain. Toulouse décèle dans cette méthode d'analyse un complément à son observation médico-psychologique. Il suggère alors d'expliquer l'état mental et les dispositions créatrices de l'artiste en repérant les aptitudes poétiques, inventives et mémorielles du sujet dans les descriptions. Les mots, la syntaxe, les néologismes, les vocables deviennent des personnifications de la psyché géniale (ou aliénée). Le style, comme le commente Jean-Louis Cabanès, est

une sorte d'archi-signe, un composé de substituts de substituts, d'images d'images. « La phrase rend présente la chose qui n'est pas là » (Taine). Elle renvoie aux souvenirs des impressions que l'écrivain a éprouvées, aux images qu'il recrée ou aux sensations qu'il se donne éventuellement à lui-même [...]. Le style est donc le précipité scriptural d'une vision [...]¹⁹³.

Il est la « langue particulière¹⁹⁴ » de l'écrivain qui révélerait ultimement la nature de l'imagination créatrice.

Toulouse ne s'en tient pas uniquement à l'analyse stylistique. Il invente aussi l'approche de la « technocritique¹⁹⁵ » qu'il définit comme l'art de juger la production artistique par la place qu'elle acquière dans « l'admiration des gens¹⁹⁶ », c'est-à-dire par les « émotions artistiques » qu'elle génère sur le public. À partir d'une conception générale de la beauté, qui varierait selon les époques et les pays, il suggère de « mesurer » les émotions esthétiques afin d'établir un critérium des grandes œuvres. Ce qu'il cherche plus particulièrement à comprendre – sans pour autant offrir de réponses aux problèmes soulevés¹⁹⁷ –, c'est pourquoi à un moment donné dans l'histoire une telle forme est considérée comme belle. Si la critique scientifique de Toulouse renvoie surtout au modelé de l'imagination de l'artiste, plus qu'à celle de la

¹⁹² L'expression est de Jean-Louis Cabanès (« La Psychologie des styles : une traversée des signes », *Romantisme*, n° 148, 2010, p. 122.)

¹⁹³ *Ibid.*, p. 119. La référence à Taine renvoie à son livre *La Fontaine et ses fables*, Hachette, 19^e édition, 1911 [1861], p. 290.

¹⁹⁴ Édouard Toulouse, « La Critique scientifique », *op. cit.*, p. 683.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 682.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ « Quelles sont les raisons de ce sentiment? Sont-elles en partie dans la structure de notre rétine? Sont-elles plutôt du domaine psychologique? Est-ce une combinaison de formes élémentaires qui peut être formulée mathématiquement? » (*Ibid.*, p. 683.)

réception de l'œuvre, elle rappelle néanmoins l'intérêt d'une certaine critique pour les discours normatifs prohibant les œuvres s'écartant de la moralité et d'un idéal du beau. L'optique résolument scientiste et positiviste ainsi que la volonté d'une objectivité impeccable de la critique médico-littéraire entraînent pourtant des débordements affectifs et des jugements de valeur qui sont évidemment condamnés par Zola :

Rien ne me paraît plus ridicule qu'un idéal en matière de critique [...]. Je ne puis comprendre cette rage de régenter les tempéraments, de faire la leçon à l'esprit créateur. Une œuvre est simplement une libre et haute manifestation d'une personnalité, et dès lors je n'ai plus pour devoir que de constater quelle est cette personnalité¹⁹⁸.

Or, au lieu d'observer la personnalité du génie, la critique médico-littéraire stigmatise les artistes en faisant essentiellement une « lecture symptomale de l'œuvre d'art¹⁹⁹ » qui génère, comme dans les ouvrages de Max Nordau et d'Antoine Laporte, des interprétations fondées sur la normalisation des excentricités et sur la contrainte morale. Pour expliquer comment l'écriture créatrice est considérée comme pathologique, il faut maintenant aborder la réception médicale du roman naturaliste, avant l'*Enquête* de Toulouse. Nous étudierons ici, plus particulièrement – pour ne prendre qu'un seul modèle éclairant – la manière dont Max Nordau scrute le génie naturaliste.

Cependant, notons qu'il ne faut pas attendre la publication en français, en 1894, du célèbre ouvrage *Dégénérescence* de Nordau pour découvrir un jugement normatif et moralisateur sur la production romanesque de Zola. Le règne du corps et de l'instinct dans la littérature naturaliste a été abondamment dénoncé par les détracteurs de l'écrivain et a servi à alimenter un mythe autour de la figure du romancier considéré comme un « buveur de sang²⁰⁰ », un « romancier féroce²⁰¹ », un

¹⁹⁸ « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *Mes Haines, OC*, t. X, p. 62.

¹⁹⁹ Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière, op. cit.*, p. 15.

²⁰⁰ Dans sa préface à *L'Assommoir*, Zola écrit : « Si l'on savait combien le buveur de sang, le romancier féroce, est un digne bourgeois, un homme d'étude et d'art, vivant sagement dans son coin, et dont l'unique ambition est de laisser une œuvre aussi large et aussi vivante qu'il pourra ! » (Pl., t. II, p. 374.)

« hystérique²⁰² », « un malotru, un bœuf de labour²⁰³ ». Véritable « massacre²⁰⁴ » public, la critique journalistique présente une image dévoyée de l'écrivain. Accusé d'être coprophage et coprolalique²⁰⁵, d'avoir des « obsession[s] bestiale[s]²⁰⁶ », de se plaire dans sa « monomanie de l'ordure²⁰⁷ » et de regarder la nature à partir d'un « sensorium morbide²⁰⁸ », élu le « Roi des porcs²⁰⁹ », apostrophé, calomnié, injurié, caricaturé en éboueur, égoutier, vidangeur, chiffonnier, Émile Zola, à l'image de son œuvre, devient l'emblème du monstrueux, du pornographique et du scatologique à la fin du XIX^e siècle. Son œuvre a, tout comme son créateur, porté dignement plusieurs épithètes. Paul de Saint-Victor avoue ressentir une « répugnance écœurante²¹⁰ » à la lecture de « cet égout collecteur des mœurs et de la langue²¹¹ » qu'est le roman naturaliste. Le récit zolien où se côtoient la turpitude et la grossièreté porte entre autres les qualificatifs de littérature « libidineuse²¹² » et « infecte²¹³ ». De façon générale, les détracteurs blâment la dimension scatologique, la portée scandaleuse

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Dans sa préface à la deuxième édition de *Thérèse Raquin*, Zola note : « Aussi ma surprise a-t-elle été grande quand j'ai entendu traiter mon œuvre de flaque de boue et de sang, d'égout, d'immondice, que sais-je ? [...] Parmi le concert de voix qui criaient : "L'auteur de *Thérèse Raquin* est un misérable hystérique qui se plaît à étaler des pornographies", j'ai vainement attendu une voix qui répondît : "Eh ! non, cet écrivain est un simple analyste [...]" » (*OC*, t. I, p. 520.)

²⁰³ « Lettre-préface » à l'*Enquête* du docteur Toulouse, *OC*, t. XII, p. 708.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Les auteurs du *Manifeste des Cinq* sollicitent un diagnostic de Zola : « Charcot, Moreau (de Tours) et ces médecins de la Salpêtrière qui nous firent voir leurs coprolaliques pourraient-ils déterminer les symptômes de son mal... » (*op. cit.*, p. 1 ; *Pl.*, t. IV, p. 1528.)

²⁰⁶ Victor Fournel, article paru dans *Le Correspondant*, 10 septembre 1887. (*Pl.*, t. IV, p. 1532.)

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Manifeste des Cinq*, *op. cit.*, p. 1. (*Pl.*, t. IV, p. 1530.)

²⁰⁹ V. Lenepveu, « Le Roi des porcs », dans *Musée des Horreurs*, affiche n° 4, 1889 ; cité par Bertrand Tillier, *Cochon de Zola!*, *op. cit.*, p. 113.

²¹⁰ Cité par Louis Desprez, *L'Évolution naturaliste*, Tresse, 1884, p. 236.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Edmond Schérer, article paru dans *Le Temps*, 25 mai 1881 ; cité par L. Desprez, *ibid.*, p. 238.

²¹³ Armand de Pontmartin, article paru dans *La Gazette de France* ; cité par L. Desprez, *ibid.*, p. 239.

ainsi que le « violent parti pris d'obscénité²¹⁴ » du célèbre écrivain. Pour Jules Barbey d'Aurevilly, la spécialité de Zola, « c'est la fange²¹⁵ » :

Il use d'un style dont il est impossible de ramasser une phrase, eût-on un crochet de chiffonnier pour la prendre, et une hotte aussi, pour l'y jeter! [...] Il n'a plus dans le ventre que la conscience de ses personnages, que leurs ignobles passions, leurs horribles manières de sentir et de s'exprimer. Il s'est enfin coulé et dissous dans la boue, pour s'être trop acharné à la peindre. Devenu boue comme eux²¹⁶...

C'est sur ce terreau fertile de récriminations et d'analogies morbides entre l'œuvre et l'auteur (les « Cinq » du *Manifeste* considère d'ailleurs que *La Terre* résulte de « l'irrémissible dépravation morbide d'un chaste²¹⁷ ») que Max Nordau propose, à son tour, et de façon éclatante, dans *Entartung (Dégénérescence)*, un diagnostic médical controversé de l'auteur des *Rougon-Macquart*.

Identifiant dans les romans de Zola les signes de sa déliquescence et les preuves de ses fantasmes morbides et de ses perversions, qui incarnent comme dans un verre grossissant et alarmant la décadence du siècle, Nordau dénature l'approche symptomatologique pour opérer une autopsie du texte littéraire. Conséquemment, le corps du récit révélerait, comme dans une projection, le psychisme dévoyé de son créateur : « Ses descriptions sans fin ne décrivent rien que son intérieur²¹⁸. » Ainsi, ajoute-t-il, « le système nerveux de M. Zola est malade²¹⁹. » Dans sa dédicace à

²¹⁴ *Le Manifeste des Cinq*, op. cit., p. 1. (Pl., t. IV, p. 1528.)

²¹⁵ Barbey d'Aurevilly, « L'Assommoir par M. Émile Zola », *Le Constitutionnel*, 29 janvier 1877; article reproduit dans *Émile Zola*, textes choisis et présentés par Sylvie Thorel-Cailleteau, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 1998, p. 103.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 104-105.

²¹⁷ *Manifeste des Cinq*, op. cit., p. 1. (Pl., t. IV, p. 1529.)

²¹⁸ Max Nordau, *Dégénérescence*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Genève, Slatkine Reprints, 1998, 2 tomes, [tome 1 : 429 p.; tome 2 : 574 p.], ici t. II, p. 447.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 454. Maria Deraismes, dans son ouvrage virulent contre Zola, juge que c'est le système digestif dérangé du romancier qui est la cause de la « débauche d'infection, d'indigestion et de dévergondage » dans ses romans : « Quand les fonctions gastriques sont troublées, on doit être hanté par de semblables visions. » (*Épidémie naturaliste*; suivi de *Émile Zola et la science : discours prononcé au profit d'une société pour l'enseignement en 1880*, E. Dentu éditeur, 1888, p. 70.) Maupassant condamne justement ce type de critique fondé sur la condamnation du tempérament ou de la complexion de l'écrivain : « Lui reprocher [à l'écrivain] de voir les choses belles ou laides, petites ou épiques, gracieuses ou sinistres, c'est lui reprocher d'être conformé de telle ou telle façon et de ne

Lombroso, il affirme continuer le travail de son maître italien en appliquant la théorie de la dégénérescence au domaine des arts parce que « les dégénérés ne sont pas toujours des criminels, des prostitués, des anarchistes ou des fous déclarés; ils sont maintes fois des écrivains et des artistes²²⁰. » En cette fin de siècle, beaucoup de médecins et de critiques littéraires voient dans la littérature (et plus particulièrement dans le roman naturaliste) un symbole de l'avilissement de la civilisation française, et Max Nordau, « bien connu pour sa critique au vitriol²²¹ », est le représentant le plus volubile de cette pensée socio-médicale qui considère l'art dangereux s'il est produit par un cerveau dérangé. Parce que le roman, selon lui, est la forme artistique de la névrose, mieux vaut savoir « reconnaître le caractère pathologique des œuvres de dégénérés²²² » afin d'employer des mesures prophylactiques. Nordau applique la méthode anthropologique pour comparer « des phénomènes culturels avec des maladies physiologiques » et conclut que les artistes dégénérés « devaient être soignés, voire éliminés, afin de sauvegarder la santé du corps social²²³. » Pour parvenir à dépister la production morbide et le génie névrosé, il pose un diagnostic constitué d'un discours axiologique sur l'art de ses contemporains (tout le monde passe sous le bistouri ambigu de Nordau : les naturalistes, les symbolistes, les parnassiens, les décadents). Pourtant, il se propose de juger l'œuvre « d'après les éléments psycho-physiologiques qui lui ont donné naissance [...] »²²⁴ et d'éviter les écueils du jugement subjectiviste. Or, l'arrimage de la critique scientifique sur l'analyse de la praxis littéraire va dépasser « le cadre strict du traitement

pas avoir une vision concordant avec la nôtre. » (« Le Roman » (1887), dans *Pierre et Jean*, GF-Flammarion, 1999, p. 18.)

²²⁰ Max Nordau, *Dégénérescence*, *op. cit.*, t. I, p. V-VI.

²²¹ Alfred Binet, « Max Nordau. Vue du dehors. Essai de critique scientifique et philosophique sur quelques auteurs français contemporains [compte rendu de lecture] », *L'Année psychologique*, n° 10, vol. 10, 1903, p. 549.

²²² Max Nordau, *Dégénérescence*, *op. cit.*, t. I, p. VI.

²²³ Mark M. Anderson, « Typologie et caractère. Max Nordau, Cesare Lombroso et l'anthropologie criminelle » dans *Max Nordau (1849-1923). Critique de la dégénérescence, médiateur franco-allemand, père fondateur du sionisme*, textes édités par D. Bechtel, D. Bourel et J. Le Rider, Les Éditions du Cerf, coll. « Bibliothèque franco-allemande », 1996, p. 122.

²²⁴ Max Nordau, *Dégénérescence*, *op. cit.*, t. I, p. VII.

thérapeutique ou de la nosographie, et contamine le jugement esthétique²²⁵. » Zola, à l'évidence, condamne l'ouvrage qu'il qualifie d'« extraordinaire ramassis de toutes les sottises et de tous les mensonges qui circulent sur les hommes connus²²⁶ ». Il réproouve la méthode de travail de ce médecin qu'il compare à « un chiffonnier de lettres, bien résolu à salir son temps par cette exposition menteuse de loques inventées²²⁷ ». Parce que Nordau a la fâcheuse « manie de n'avoir affaire qu'à des fous et à des dégénérés²²⁸ », il voit, bien évidemment, en Zola le parangon de l'écrivain déliquescant.

Dans le chapitre qu'il consacre à « l'école d'Émile Zola », Nordau pose, à partir de supputations médico-littéraires, un réquisitoire dévastateur sur le romancier en lui attribuant de nombreuses épithètes psychopathologiques, comme « débilité », « confusion de son penser », « psychopathe sexuel », qui font office de diagnostic. Expliquant le caractère morbide du projet naturaliste selon une nosographie névrotique²²⁹, il analyse l'importance des odeurs dans l'œuvre zolienne qu'il lie au sens génésique déséquilibré du romancier. Les matières odorantes trop prononcées, ou plutôt l'excessivité malade de leur présence dans le roman, prouveraient que Zola, aimant se vautrer dans des effluves pestilentiels, fait partie de la catégorie des « flaireurs²³⁰ » dont l'atavisme plonge ses racines jusqu'au monde bestial. Fidèle à Lombroso, il place le génie simultanément tout en haut de l'échelle de l'intelligence et tout en bas avec les espèces animales. En fait, il reprend ici surtout des lieux communs sur l'œuvre supposément nauséabonde de Zola qui circulent depuis bien longtemps déjà²³¹. Nordau porte ensuite une attention particulière aux descriptions de

²²⁵ Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière*, op. cit., p. 15.

²²⁶ « L'Enquête du docteur Toulouse », *Le Journal*, 24 novembre 1896; OC, t. XII, p. 711.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Évidemment, l'analyse littéraire proprement dite fait figure de parent pauvre à côté des généralités sur le réalisme.

²³⁰ Max Nordau, *Dégénérescence*, op. cit., t. II, p. 463.

²³¹ Jules Claretie, dans *La Presse*, 20 janvier 1879, affirme qu'une « odeur de bestialité se dégage de toutes ses œuvres; ses livres sentent la boue. » (« Feuilleton » de la *Presse*, 20 janvier 1879; cité par Louis Desprez, *L'Évolution naturaliste*, op. cit., p. 237.) De manière laconique, Fourcauld dit que le

la lingerie féminine dans *Au Bonheur des dames* qui sont, pour lui, le signe évident d'une psychopathologie sexuelle de l'auteur se trahissant notamment dans le passage suivant : « Une armée de mannequins sans tête et sans jambes, n'alignant que des torsos, des gorges de poupée aplaties sous la soie, d'une lubricité trouble d'infirme (!!)²³² » Les points d'exclamation proviennent du médecin qui marque ainsi sa vive indignation (ce qui a pour effet d'affaiblir son jugement dit « objectif »).

L'œuvre zolienne dévoile donc, selon Nordau, la nature perverse de l'écrivain et témoigne également de ses troubles névrotiques. Examinant les romans avec un regard inquisiteur, cherchant dans chaque phrase et au détour de chaque ligne les stigmates moraux signalant une sexualité déviante, Nordau transforme l'œuvre d'art en signe-aveu, c'est-à-dire en signe et en aveu de la dégénérescence du romancier et, par contamination, de celle de la société française, parce qu'en cette fin de siècle, la littérature naturaliste est considérée comme contagieuse. Ainsi, avec Nordau, il ne s'agit plus de voir l'œuvre comme un document unique, original, « génial », mais plutôt de la comprendre comme une sorte de carnet médical et de récit de cas sur l'auteur qui révèle sa folie et sa déviance. Comme l'explique Jacqueline Carroy :

Dégénérescence repose d'autre part sur deux postulats qui auront de l'avenir. L'œuvre renvoie à l'homme dont elle est le symptôme, et les romans de Zola peuvent se lire comme de purs et simples cas, abstraction faite de leur caractère littéraire. Nordau se situe dans une tradition du portrait médico-psychologique d'écrivain très prolifique en cette fin de siècle. En second lieu, il s'agit d'interpréter, c'est-à-dire de mettre au jour un sens caché inconscient à l'auteur lui-même. Interpréter, c'est démystifier. Nordau participe d'une "tendance démasquante" que l'on peut faire remonter à Schopenhauer et qui voit dans la sexualité le ressort secret de toute herméneutique²³³.

style de Zola « pue ferme » (*Le Gaulois* du 21 septembre 1876; reproduit, Pl., t. IV, p. 1558). Dans son poème en alexandrins, Louis Hubert dénonce l'exaltation par le roman naturaliste de « l'âtre odeur de tout ce qui faisande... » (*Le Roman naturaliste, ou l'Assommoir moral*, Le Puy, 1885, p. 5.)

²³² Extrait d'*Au Bonheur des dames* cité par Nordau, *Dégénérescence*, op. cit., t. II, p. 457. Cet extrait est repris également par Lombroso dans son article « Émile Zola d'après l'étude du docteur Toulouse et les nouvelles théories sur le génie », op. cit., p. 4.

²³³ Jacqueline Carroy, « "Je ne veux pas faire rire" : la sexualité de et selon Zola », op. cit., p. 109.

Pour Nordau, l'œuvre n'est pas que le symptôme d'une folie et d'une dégénérescence de l'écrivain, mais elle se constitue bel et bien comme une confession involontaire.

Comme il le dit explicitement :

[Elle] est toujours une confession de son auteur; elle trahit, consciemment ou inconsciemment, sa manière de sentir et de penser; elle découvre ses émotions et montre quelles représentations remplissent sa conscience et sont à la disposition de l'émotion avide d'expression. Elle n'est pas un miroir du monde, mais un miroir de l'âme de l'artiste²³⁴.

Elle serait, en quelque sorte, le reflet authentique et sincère du moi de l'écrivain, car il « se livre dans son œuvre avec une inconscience absolue²³⁵ ». Comme il l'explique, « c'est là, dans son œuvre, entre les lignes, qu'on le surprend le mieux. Car il se donne tout entier non seulement dans ses abandons, mais dans ses réticences, surtout dans ses réticences²³⁶. » Elle révèle donc, par le jeu des associations d'idées, de l'imagination, des sensations représentées, l'état de santé ou de maladie de l'artiste. Elle n'est jamais une fenêtre ouverte sur le monde puisque, selon Nordau, le « réalisme » au sens de reproduction exacte et fidèle de la réalité est utopique²³⁷. Elle est plutôt une lorgnette offrant une plongée dans l'intériorité de l'auteur. En palissadant et en endiguant le cadre de son roman, celui-ci « révèle sa nature. Il laisse reconnaître ses desseins, ses vues, ses sentiments²³⁸. » Il retranscrit les phénomènes sensitifs (ce qu'il a vu, entendu et senti) par le langage. L'œuvre n'est donc jamais une photographie du réel, du seul fait qu'elle est l'expression de la personnalité de l'artiste et qu'elle se transforme en « témoignage de son émotion²³⁹ ». Procédant comme le microscope, elle rend visibles les objets invisibles à l'œil nu.

²³⁴ Max Nordau, *Dégénérescence*, *op. cit.*, t. II, p. 415.

²³⁵ A. G., « Émile Zola, jugé par le docteur Toulouse. Conversation avec le docteur Max Nordau », *op. cit.*, p. 1.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Max Nordau, *Dégénérescence*, *op. cit.*, t. II, p. 412 et les suivantes. Il écrit plus loin : « il n'y a pas en poésie [il inclut dans ce mot le roman] de réalisme, c'est-à-dire une copie impersonnelle objective de la réalité, il n'y a que de différentes personnalités de poète. » (*Ibid.*, p. 423-424.)

²³⁸ *Ibid.*, p. 417.

²³⁹ *Ibid.*, p. 416.

Pour Nordau, et pour Zola à certains égards, comme nous le verrons, l'œuvre d'art « porte entièrement l'empreinte de la personnalité qui l'exerce²⁴⁰ ». Par les transformations qu'il apporte à la réalité, l'écrivain divulgue un regard inédit et personnel sur le monde. Cette empreinte, Nordau la voit particulièrement dans le style qui est doté d'un « coloris émotionnel²⁴¹ ». Il agit comme preuve, voire comme aveu, d'une déviance injectée dans le texte²⁴². Il semble que la critique médico-littéraire qui s'est constituée autour du roman naturaliste a vu dans les procédés stylistiques et dans la composition formelle la preuve clinique de plusieurs pathologies de l'écrivain. La critique ne se prive pas non plus pour puiser dans le roman zolien un réservoir d'exemples de marginalités (les prostitués, déments, criminels qui composent la famille des Rougon et des Macquart) pour appuyer ses démonstrations visant à prouver la névropathie de l'auteur.

Essentiellement symptomatique, l'œuvre d'art devient un enjeu médico-social dont le but est de mettre à bas les lectures dangereuses pour la santé du peuple. Vidée de sa substance originale et géniale, elle évolue désormais dans un gradient du pathologique et du normal (et plus souvent, elle est du côté de la perversion). Comme l'explique Jean-Louis Cabanès, Nordau cherche littéralement à « annuler toute manifestation d'avant-garde²⁴³ ». Il s'agit bel et bien d'une « épistémè datée » parce

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 419.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 428.

²⁴² Antoine Laporte aussi établit une homologie entre névrose et style : « Il est l'écrivain de ce siècle, son procédé a je ne sais quoi d'excessif qui accuse une exaltation morale voisine du déséquilibre, et son style des brutalités et des ardeurs grossières qui dénoncent une névrose hystérique. [...] Sa dépravation littéraire est presque un cas pathologique; elle relève plus de la médecine que de la philosophie. (*Le Naturalisme ou l'immoralité littéraire*, op. cit., p. 83-84.)

²⁴³ Jean-Louis Cabanès, « Nordau lecteur de Lombroso : une filiation encombrante », dans *Cesare Lombroso e la fin del secolo : la verità dei corpi, Atti del Convegno di Genova, 24-25 settembre 2005*, sous la dir. de Bertrand Marquer, *Publif@rum*, n° 1, 2005, en ligne, <www.farum.it/publiforumv/n/01/cabanes.php>, consulté le 15 mai 2010.

qu'elle considère que « le style est une maladie de l'écriture²⁴⁴ ». Si l'œuvre est, pour ce médecin, la manifestation inconsciente d'une intériorité perverse et détraquée de l'auteur, elle est, nous le verrons, pour le critique de *Mes Haines* une confession positive, voire utopique, de l'écrivain dévoilant sa toute-puissance, son originalité, sa personnalité. Ce qu'elle exprime et manifeste n'est pas pour lui de l'ordre du pathologique, mais plutôt de l'ordre d'une individualité marginale, au sens d'inédite. Zola estime, avec d'autres comme Taine et Deschanel, que l'œuvre est marquée par les traces du corps écrivant.

²⁴⁴ Jean-Louis Cabanès et Guy Larroux, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Belin, coll. « Belin Sup-Lettres », 2005, p. 151.

CHAPITRE II LES AVEUX DE L'ŒUVRE

Il n'y a pas de vrai! Il n'y a que des manières de voir.

– Gustave Flaubert¹

Car la vérité absolue, la *vérité sèche*, n'existe pas, personne ne pouvant avoir la prétention d'être un miroir parfait. Nous possédons tous une tendance d'esprit qui nous porte à voir, tantôt d'une façon, tantôt d'une autre; et ce qui semble vérité à celui-ci semblera erreur à celui-là. Prétendre faire vrai, absolument vrai, n'est qu'une prétention irréalisable, et l'on peut tout au plus s'engager à reproduire exactement ce qu'on a vu, tel qu'on l'a vu, à donner les impressions telles qu'on les a senties, selon les facultés de voir et de sentir, selon l'impressionnabilité propre que la nature a mise en nous.

– Guy de Maupassant²

L'art est la vérité.

– Émile Zola³

Envisageant sous un regard médical la production artistique, la critique littéraire qui s'élabore au XIX^e siècle oriente l'analyse vers une exploration psychophysiologique de la figure de l'écrivain. C'est sans doute à partir des *Portraits* de Sainte-Beuve que les procédés de l'anatomie se joignent à ceux de l'étude des œuvres. La constitution, le moral, le caractère, qui composent la genèse biologique de l'homme de lettres, fournissent les jalons sur lesquels s'appuie la connaissance de la

¹ Lettre de Flaubert à Léon Hennique, 3 février 1880; cité par René-Pierre Colin, *Tranches de vie. Zola et le coup de force naturaliste*, Du Lérot, coll. « D'après nature », 1991, p. 72.

² Guy de Maupassant, *Émile Zola*, A. Quantin, coll. « Célébrités contemporaines », 1883, p. 17.

³ « Causerie du dimanche », *Le Corsaire*, 3 décembre 1872; *OC*, t. X, p. 974.

littérature. La figure de l'écrivain comme principe d'interprétation de l'œuvre est, en effet, depuis Sainte-Beuve le point de départ de la critique littéraire. Analyse intime plongeant son œil scrutateur dans la dimension biographique de l'auteur, selon un modèle naturaliste où sont pris en compte les manières d'habiter et de vivre dans le monde, la critique procède à une investigation savante du génie. Tributaire des dépouillements physiognomoniques, qui fouillent de son regard insolite la morphologie afin d'élaborer un système analogique et de fixer une syntaxe psychophysique, elle opère un amalgame de l'œuvre et de l'artiste : l'examen de ce dernier permettant de réfléchir sa production littéraire⁴. C'est essentiellement l'approche anatomo-clinique qui sert de substrat méthodologique à la critique telle qu'elle se pratique à partir de Sainte-Beuve : le médical apportant une légitimation scientifique à la méthode biographique⁵.

Dans ses *Marbres et plâtres* (1867), Émile Zola dresse un portrait élogieux de Sainte-Beuve, qu'il admire pour avoir inventé une nouvelle technique d'interprétation méthodique :

Il a appliqué, en critique, la méthode anatomique, empruntée à ses études médicales. Il dissèque les intelligences, interroge l'homme. Ce ne sont plus les jugements secs et étroits de la vieille école de La Harpe; ce sont de véritables résurrections d'époques et d'individus. On dit qu'il a fait de la critique biographique, et l'on entend sans doute par là qu'il a raconté la vie des auteurs, en analysant leurs œuvres. Un livre, une production de l'esprit humain n'est plus pour lui, comme pour les anciens critiques, un fait isolé qu'on étudie et qu'on juge à part; ce livre, cette production a été vécue par un homme, et dès lors il devient nécessaire, pour dire la vérité entière et exacte, de pénétrer dans la vie de cet homme et de suivre en lui l'enfantement de son œuvre. C'est en obéissant à ces pensées que Sainte-Beuve a innové, ou tout au moins appliqué largement une critique vivante et rationnelle, dont M. Taine est venu plus tard formuler les lois, avec quelques raideurs⁶.

Pour le romancier, l'investigation littéraire, fondée sur l'observation, vise à dégager, par le biais d'une autopsie, les signes distinctifs d'une personnalité. Par la métaphore

⁴ Voir Jean-Louis Cabanès et Guy Larroux, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Belin, coll. « Belin Sup-Lettres », 2005, p. 78-79.

⁵ « [...] les métaphores médicales, qui se rencontrent sous la plume de Sainte-Beuve, légitiment la méthode biographique, la recherche de secrets. » (*Ibid.*, p. 84.)

⁶ « Lettres parisiennes », *La Cloche*, 22 septembre 1872; OC, t. X, p. 967.

de l'acte chirurgical, qui incise les chairs pour « fouiller les cerveaux et les cœurs⁷ » et pour « analyser le cadavre humain⁸ », il fait de l'entreprise naturaliste une activité médicale, qui consiste à ouvrir l'organisme. « Le scalpel à la main⁹ », il se plaît, selon la célèbre formule zolienne, « à fouiller les plaies, à descendre toujours plus bas, avides de connaître le cadavre du cœur humain¹⁰ », il dissèque la musculature, les peaux et les organes en quête d'un savoir de l'intériorité que l'entaille permet de voir. L'examen du livre (ou du cadavre ou du corps) est un moyen d'appréhender le vivant et de reconnaître le génie. Amputée de sa dimension biographique (l'auteur étudié n'est pas envisagé, comme chez Sainte-Beuve, dans sa vie intime, mais plutôt dans ses processus de création), la critique telle que la pense Zola contribue à fonder un discours orienté sur les rapports que l'écrivain entretient avec son époque (il faut être contemporain, à l'affût des progrès de la science) et sur les pratiques d'écriture qu'il analyse au regard d'un modèle en trois temps : le sens du réel, l'expression personnelle, le tempérament. Zola ne reste toutefois pas insensible à la présence du créateur dans l'œuvre puisqu'il en est le substrat explicatif et analytique. Il définit celle-ci comme « un coin de la création vu à travers un tempérament¹¹. » Derrière toute grande production artistique se cache pour le romancier un homme doté d'un regard particulier (« le sens du réel ») et d'une « expression personnelle ». N'y a-t-il pas là contradiction forte dans l'esthétique naturaliste ? Comment concilier l'expression individuelle, qui laisse des traces de la subjectivité et de la sensibilité de l'artiste dans l'œuvre, et l'objectivité scientifique ?

⁷ « L'Encre et le sang », *Le Figaro*, 11 octobre 1880; *OC*, t. XIV, p. 457.

⁸ *Ibid.*

⁹ « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *Mes Haines*, *OC*, t. X, p. 62.

¹⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹¹ « Proudhon et Courbet », *Mes Haines*, *OC*, t. X, p. 38. Deux ans plus tôt, il définissait, dans sa lettre programmatique à Valabrègue du 18 août 1864, la manière dont il conçoit l'œuvre d'art « comme une fenêtre ouverte sur la création. » (*Corr.*, t. I, p. 375.) Il remplace la « fenêtre ouverte », qui reprend l'image de l'écran qu'il développe dans sa lettre, par le « tempérament », dirigeant d'une part sa conception de l'œuvre vers une terminologie plus médicale, et accentuant d'autre part l'apport de la personnalité de l'écrivain dans la création. En 1872, il modifie quelque peu la définition pour « un coin de la nature vu à travers une personnalité. » (« Causerie du dimanche », *Le Corsaire*, 3 décembre 1872; *OC*, t. X, p. 976.) Nous verrons plus loin qu'il considère aussi l'œuvre comme une sécrétion du corps.

Si, comme nous l'avons montré dans ce parcours sur l'aveu, l'œuvre zolienne est structurée par divers mécanismes de dévoilement qui passent le plus souvent par la chair et la parole, ne se pourrait-il pas que la poétique soit, elle aussi, tributaire d'une topique de l'aveu et, plus particulièrement, du corps avouant? C'est ce que nous tenterons de démontrer dans ce chapitre. Comme l'explique François-Marie Mourad, qui a récemment publié un ouvrage de référence sur la critique de Zola, sans toutefois aborder la question de la mise en scène de la confession dans ces écrits particuliers, « au XIX^e siècle, l'interrogation sur le fondement originaire de l'écriture passe encore le plus souvent, même si cette approche est contestée, par la prise en considération de la personne de l'écrivain comme principe d'explication¹². » Or, il nous semble que Zola va plus loin que la simple biographie d'écrivain, puisqu'il fait une lecture de ses contemporains basée sur la manifestation dans l'œuvre d'une chair artistique tiraillée par des forces affectives et morales. Nous verrons que les portraits littéraires, entre autres, sont souvent l'occasion d'une posture d'aveux où surgit simultanément, par le ton intime, des révélations sur l'auteur étudié et sur Zola lui-même.

Poétique de l'intensité : le tempérament, l'expression personnelle, la chair sensible

Critique artistique (*Mon Salon*) et littéraire (*Les Romanciers naturalistes*, *Nos auteurs dramatiques*, *Documents littéraires*, *Livres d'aujourd'hui et de demain*, etc.), chroniqueur politique et social (*Lettres parisiennes*, *Une campagne*), polémiste (*Mes Haines*, *J'Accuse*), Émile Zola a affiné sa plume et sa pensée par une activité scripturale prolifique. À la librairie Hachette où il travaillera de 1862 à 1866, il affûte les principes de son esthétique et aiguisé ses jugements sur ses contemporains¹³. En effet, il consolide durant sa jeunesse un réservoir critique qu'il puise notamment chez

¹² François-Marie Mourad, *Zola critique littéraire*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2003, p. 86.

¹³ Sur cette question de la critique zolienne, voir l'exhaustif ouvrage de François-Marie Mourad, *ibid.*, 527 p. Nous concentrerons, pour notre part, notre analyse à l'aspect confessionnel de la critique naturaliste, qui n'a pas, à notre connaissance, été étudié par les critiques zoliens.

Sainte-Beuve, Deschanel et Taine, et qu'il recycle à sa manière pour fonder les balises de sa poétique¹⁴. Des écrits de Sainte-Beuve, nous avons vu qu'il s'intéresse à l'étude de l'homme avant l'œuvre, c'est-à-dire à l'analyse de l'environnement, des circonstances et du tempérament de l'artiste¹⁵. Il reconnaît aussi au célèbre critique un don divinatoire pour la connaissance et la compréhension des individus qu'il étudie : « personne assurément n'a pénétré aussi profondément dans le cœur et dans l'âme de certains écrivains¹⁶. » Il admire tout autant la méthode de Taine qui rassemble maints documents sur l'auteur analysé, cumule les interrogatoires, visite les lieux où il a vécu. À propos de l'observation que Taine a faite de Balzac, Zola écrit : « Tout se trouve ainsi fouillé par le critique, les ascendants, les amis jusqu'à ce qu'il possède absolument, dans ses plus intimes replis, comme l'anatomiste possède le corps qu'il vient de disséquer¹⁷. » L'écrivain a également lu Deschanel, à qui il emprunte l'idée fondatrice du tempérament. Désireux de jeter les bases d'une « forme nouvelle » et « inexploré[e] » de la littérature¹⁸, il a trouvé chez ce critique les moyens de concevoir la production artistique de son époque et de participer à l'édification d'une esthétique inédite.

Dans sa *Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle*, publiée en 1864, Deschanel définit sa pratique comme une « étude physiologico-littéraire¹⁹ ». Il la distingue de trois autres démarches (sans toutefois les exclure complètement de son modèle de pensée) : la « critique rhétorique », jugeant

¹⁴ « La Formule critique appliquée au roman », *Le Roman expérimental*, OC, t. X, p. 1295. Pour une étude plus détaillée sur les liens entre Zola, Sainte-Beuve et Taine, voir François-Marie Mourad, « Zola critique littéraire, entre Sainte-Beuve et Taine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n° 1, 2007, p. 83-103.

¹⁵ « La Critique contemporaine », OC, t. XII, p. 467.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ « La Formule critique appliquée au roman », *Le Roman expérimental*, OC, t. X, p. 1295-1296.

¹⁸ Il écrit à Jean-Baptistin Baille, « si je prends définitivement la carrière littéraire, j'y veux suivre ma devise : *Tout ou rien!* Je voudrais par conséquent ne marcher sur les traces de personne [...] mais je désirerais trouver quelque sentier inexploré, et sortir de la foule des écrivassiers de notre temps. [...] Le tout est de trouver une forme nouvelle [...] » (Lettre à Baille, fin août-début septembre 1860; *Corr.*, t. I, p. 232-233.) Mentionnons tout de même que Zola considère, en 1860, le poème épique comme cette forme inédite.

¹⁹ Émile Deschanel, *Physiologie des écrivains et des artistes ou essai de critique naturelle*, Hachette, 1864, p. 42.

les mots et le langage employés; la « critique philosophique », considérant l'œuvre à partir des principes de la beauté et de l'art; enfin la « critique historique et morale », analysant la vie de l'auteur en le replaçant dans son siècle²⁰. Si elle se nourrit de ces entreprises, la critique « physiologiste » ou « naturelle », comme il la nomme, enracine plutôt l'œuvre dans le corps, en la pensant comme un prolongement organique de celui-ci. Parce que la complexion a une influence sur l'œuvre, elle transparaît dans l'écrit : « l'organisation physique de l'écrivain ou de l'artiste laisse, pour ainsi dire, ses empreintes [dans ses œuvres] que la critique doit savoir démêler. Car comment apprécier l'œuvre sans connaître l'homme tout entier²¹? » Pour lui, les facteurs environnementaux (le climat, le pays, l'époque), somatiques (sexe, âge, complexion, personnalité, santé, hérédité) et psychologiques (caractère, éducation, habitudes, professions) influencent la constitution de l'œuvre d'art²², et surtout laisse des « marques » textuelles, qui affleurent dans le style : « dans une œuvre d'art, et particulièrement dans une œuvre littéraire, le tour d'esprit de la personne, son caractère, sa complexion, son humeur, ses sentiments, ses passions, percent involontairement à travers ses idées. C'est ce qui constitue le style²³. » L'écrivain Sandoz, dans *L'Œuvre*, double romanesque et porte-voix de Zola, rappelle d'ailleurs l'importance du tempérament et de la personnalité qui fonde l'originalité de la création : « le tempérament est là, qui emportera toujours le créateur. Est-ce que quelqu'un songe à nier la personnalité, le coup de pouce involontaire qui déforme et qui fait notre pauvre création à nous²⁴! » Dans cette perspective, qui n'est pas sans rappeler celle du corps avouant et de l'aveu malgré soi, le style condense, de manière métaphorique, et résume, de façon esthétique, les phénomènes psychophysiques sur

²⁰ *Ibid.*, p. 190-191.

²¹ *Ibid.*, p. 6.

²² Pour Zola aussi : « Pour moi, la plus belle œuvre sera la plus vivante, celle qui me parlera d'un homme et d'une nation, d'un tempérament d'artiste et d'une époque historique. » (« Causerie du dimanche », *Le Corsaire*, 3 décembre 1872; *OC*, t. X, p. 975.) Ou encore : « les œuvres de l'esprit ont, dans leurs diverses manifestations, constamment suivi l'état de santé ou de maladie du corps. » (« La Littérature et la gymnastique », *Mes Haines*, *OC*, t. X, p. 60.)

²³ Émile Deschanel, *Physiologie des écrivains*, *op. cit.*, p. 9.

²⁴ *L'Œuvre*, Pl., t. IV, p. 358.

lesquels l'individu a plus ou moins d'emprise. Dès lors, la critique adjoint à l'étude littéraire des expertises morales et physiologiques pour en faire un objet tributaire d'un résonnement indiciaire. Le texte est littéralement marqué (le mot revient à maintes reprises dans l'ouvrage de Deschanel) d'un paraphe. La critique physiologico-littéraire s'apparente à la méthode de Morelli, qui décèle l'origine de tableaux de la Renaissance à partir des détails négligeables des figures représentées (ongles, oreilles, etc.) : le minuscule établissant l'identité et cernant la singularité du peintre²⁵. Pour la critique, tel que l'exerce Deschanel, c'est le style qui identifie et légitime l'artiste, parce qu'il est, au propre ou au figuré, comme il le définit, « la marque de l'écrivain, l'impression de son naturel dans son écrit²⁶. » Ainsi, « toute œuvre d'art exprime, avant tout, son auteur²⁷. » Et cette élocution individuelle trouve son inscription dans le style qui se colore du tempérament de l'auteur. En effet, l'œuvre est « l'expression directe » du tempérament qui constitue le cœur même de « la Physiologie appliquée à la Critique »²⁸.

En fait, lorsque Zola définit l'œuvre d'art, en 1864, « comme une fenêtre ouverte sur la création²⁹ », il emprunte l'image de la « fenêtre » et celle de l'« écran » à Deschanel, pour qui le style est une « vitre » : « Un trop beau style est comme une vitre colorée qui change l'aspect vrai des objets. Cette vitre, sans doute, est d'une couleur splendide ; mais, en donnant sa couleur aux objets, elle en altère l'aspect réel, la physionomie, la vérité, et me force de penser aussi à elle³⁰. » Mais rapidement Zola complexifie ce que Deschanel laisse à l'état d'ébauche³¹. Il

²⁵ Voir Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1989, p. 139-180.

²⁶ Émile Deschanel, *Physiologie des écrivains*, op. cit., p. 9-10.

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁸ *Ibid.*, p. 81.

²⁹ Lettre à Antony Valabrègue, 18 août 1864; *Corr.*, t. I, p. 375.

³⁰ Émile Deschanel, *Physiologie des écrivains*, op. cit., p. 77.

³¹ Il écrit d'ailleurs dans cette même lettre à Valabrègue que Deschanel est « un garçon qui ne se compromettra jamais. » (*Corr.*, t. I, p. 376.) Zola est plus consciencieux dans ses analyses critiques que Deschanel. S'il a puisé chez ce critique la notion de tempérament, il dût être déçu des analyses littéraires proposées par le professeur. Voici un exemple typique : « Si nous sommes tombés d'accord qu'il y a quelque analogie entre le style empourpré et gaillard de Mme de Sévigné et le généreux vin

orchestre, dans une terminologie plus élaborée, qui rappelle la technique de la photographie, une poétique de l'écran :

[I]l y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'Écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrance des changements plus ou moins sensibles dans leur ligne et dans leur couleur. [...] *Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité.* L'image qui se produit sur cet Écran de nouvelle espèce est la reproduction des choses et des personnes placées au-delà, et cette reproduction, qui ne saurait être fidèle, changera autant de fois qu'un nouvel Écran viendra s'interposer entre notre œil et la création. De même, des verres de différentes couleurs donnent aux objets des couleurs différentes; de même, des lentilles, concaves ou convexes, déforment les objets chacune dans un sens³².

Zola fait intervenir trois types d'écrans : le classique, qui grandit les lignes et les couleurs de la réalité; le romantique qui transforme, par réfraction et accentuation, la nature; et le réaliste qui offre une réflexion fiable du réel parce que son verre, très transparent et peu déformant, n'opère presque aucun changement dans les faits visibles qu'il reproduit. S'il rejette avec vigueur toutes déformations chromatiques ou géométriques et préfère indéniablement le dernier écran, n'acceptant que les « images vraies³³ », le romancier considère tout de même que ce dernier doit « mentir juste assez³⁴ » afin de sentir l'artiste dans la création. Il ne cessera de le répéter sur toutes les tribunes : pour qu'une œuvre soit réussie, elle doit à la fois embrasser le réel au plus près et signaler, par de petites touches, le travail du regard artistique. « Il faut donc introduire l'élément humain³⁵ » pour échapper à la simple photographie. L'écrivain ne reproduit pas, de façon identique et exacte, la réalité, mais en offre toujours une synthèse : « il n'a aperçu les objets qu'au travers de son propre

de Bourgogne, n'en trouvez-vous pas une de même sorte entre le style de Montesquieu et le vin de Bordeaux? Pour moi, dans l'un comme dans l'autre, je sens, si vous me permettez de le dire en deux mots, quelque chose de fin et d'exquis, de net et de dépouillé, – et un peu de *tanin*. » (Deschanel, *Physiologie des écrivains*, op. cit., p. 40) Comme l'explique François-Marie Mourad, Zola a « tiré de l'ouvrage de Deschanel une partie de son vocabulaire physiologique, mais il en propose une application plus rigoureuse, un usage moins rhétorique. » (*Zola critique littéraire*, op. cit., p. 114.)

³² Lettre à Antony Valabrègue, 18 août 1864; *Corr.*, t. I, p. 375. Nous soulignons.

³³ *Ibid.*, p. 379.

³⁴ *Ibid.*, p. 380.

³⁵ « Réception de M. Dumas fils à l'Académie française », *OC*, t. XII, p. 427.

tempérament; il retranche, il ajoute, il modifie, et, en somme, le monde qu'il nous donne est un monde de son invention³⁶. » C'est la personnalité de l'artiste qui définira la consistance, l'opacité ou la limpidité du voile³⁷. La poétique naturaliste adhère à un postulat objectif, soit la reproduction du réel, et à une valeur subjective, soit la sensibilité du créateur qui altère la réalité. Ainsi, une histoire fantaisiste pourra trouver grâce aux yeux de Zola si la mesure du tempérament signale un génie. S'il se réfère souvent à des critères de vérité pour valider ou invalider les œuvres qu'il étudie – il a une inclination pour « les récits âpres et vrais qui fouillent hardiment en pleine nature humaine³⁸ » au détriment des romans idéalistes, des contes, des romans-feuilleton, etc. –, le romancier privilégie néanmoins l'individualité de l'auteur. Il préfère en quelque sorte l'artiste à l'art. Il rejette toutes productions artistiques faisant une « abstraction complète de l'homme dans l'écrivain³⁹ ». Comme il l'écrit à Antony Valabrègue, le 6 juillet 1864,

un livre, un article, n'est jamais que l'opinion, que la pensée d'un seul; il y aurait tromperie à vouloir nous les donner comme n'étant écrits par personne, et dès qu'ils ont quelqu'un pour auteur, nous devons voir ce quelqu'un, l'entendre rire et pleurer, le suivre dans sa raison et dans sa folie. Ce que nous cherchons dans une œuvre, c'est un homme⁴⁰.

En cela, Zola emprunte l'idée de Deschanel selon laquelle « on peut, dans le style d'un écrivain véritable, reconnaître sa complexion et son tempérament » de même que son caractère⁴¹.

Le travail du chroniqueur doit tout d'abord « chercher quelle somme de réalité » l'œuvre contient; ensuite, étudier le tempérament par l'analyse des « déviations du vrai »; et, finalement, traquer les traces de l'intensité de l'écrivain :

³⁶ « Erckmann-Chatrian », *Mes Haines*, OC, t. X, p. 126.

³⁷ Voici une autre définition, moins connue, de l'écran : « Nos mondes, à nous poètes et romanciers, sont toujours des mondes de création humaine; il y a sans cesse un voile entre les objets et nos yeux, si mince soit-il, et nous ne peignons les objets que vus à travers ce voile. C'est même en cela que consiste la personnalité, l'art tout entier. » (« Les Chansons des rues et des bois [Victor Hugo] », *Mes Haines*, OC, t. X, p. 84.)

³⁸ « Livres d'aujourd'hui et de demain », *L'Événement*, 27 avril 1866; OC, t. X, p. 461.

³⁹ « La Formule critique appliquée au roman », *Le Roman expérimental*, OC, t. X, p. 1295.

⁴⁰ Lettre à Antony Valabrègue, 6 juillet 1864; *Corr.*, t. I, p. 367.

⁴¹ Émile Deschanel, *Physiologie des écrivains*, op. cit., p. 103.

Il faut simplement que le spectacle de l'écrivain aux prises avec la nature reste grand; l'intensité avec laquelle il la voit, la façon puissante dont il la déforme pour la faire entrer dans son moule, l'empreinte enfin qu'il laisse sur tout ce qu'il touche, telle est la véritable création humaine, la véritable signature du génie⁴².

Pour Zola, le tempérament constitue la marque singulière de l'artiste au sens psychologique. C'est aussi un prisme sensoriel, c'est-à-dire une manière particulière de voir et de sentir, et une façon unique de rendre compte des réactions du corps au contact de la réalité. C'est ainsi que le mythe de Pygmalion dévoile plus clairement la conception esthétique de l'œuvre, plus particulièrement de « l'empreinte du génie⁴³ ». Zola se plaît à souligner la métamorphose de la matière et le glissement de l'inanimé à l'animé que les écrivains comme Molière, Balzac, Beaumarchais ont accomplis. Ils ont littéralement, écrit le romancier naturaliste,

ramassé la boue des chemins, ils ont fait des créatures à leur image, sur lesquelles ils ont soufflé; cela a suffi pour animer la matière. C'est là cette empreinte du génie dont je parle, cet élément humain que les écrivains puissants mettent dans leurs œuvres, ce coup de pouce qui transforme le réel et le fait brusquement vivre d'une vie personnelle⁴⁴.

Le critique assiste alors au prodige du processus d'animation et au jaillissement de la vie : le génie vient de la capacité innovatrice à transformer et à recomposer le réel en apposant sa griffe et sa signature sur le monde. Comme il l'explique, « il y a, chez les artistes, des mains créatrices, comme il y a des mains qui ne peuvent animer la matière qu'elles touchent, si précieuse que soit cette matière⁴⁵. » Le rendu déformé par la puissance de l'écrivain et imprimé par « la marque indestructible [des] doigts⁴⁶ » de son créateur devient du vivant. Zola développe cette idée du pouvoir

⁴² « Réception de M. Dumas fils à l'Académie française », *OC*, t. XII, p. 427.

⁴³ *Ibid.*, p. 429.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ « Chateaubriand », *OC*, t. XII, p. 297.

⁴⁶ « Réception de M. Dumas fils à l'Académie française », *OC*, t. XII, p. 429.

vivifiant de l'artiste – qui est, au bout du compte, l'illusion de la vie – presque chaque fois qu'il aborde la question du tempérament⁴⁷.

Seule la personnalité de l'auteur peut élever la production artistique au niveau de chef-d'œuvre. La « poétique du tempérament », ainsi que l'appelle Jean Kaempfer, « qui est intensive, mesure des énergies et capte l'électricité émotive propre à tel écrivain⁴⁸ », est bien pour le romancier naturaliste « une question de souffle⁴⁹ ». Zola l'évoque aussi comme ce « quelque chose d'innomé [*sic*] qu'on apporte avec soi⁵⁰. » Invisibles et difficilement saisissables, le souffle et l'innommé constituent pourtant la part de la signature et de la trace impérissable du créateur. C'est également une « intensité⁵¹ » fonctionnant selon un système quantitatif qui modèle le qualificatif. S'il dénonce l'absence d'expression personnelle (chez Dumas fils par exemple⁵²), il proscriit tout autant l'excès d'éloquence, le déséquilibre nerveux et la démesure individuelle qui ressortent de l'œuvre de Barbey d'Aurevilly. En effet, il condamne le relief trop marqué, le chaos stylistique, la force non dominée de l'auteur d'*Un prêtre marié* : « Il tend ses nerfs, il arrive à la grimace et au balbutiement; il exagère ses instincts, il tiraille son intelligence, et, dans cette tension, dans cette lutte de tout son être, il monte jusqu'à la démence. Ce grincement général de l'œuvre est d'autant moins agréable qu'il n'est pas naturel⁵³. » Il établit également un système oppositionnel autour du partage de la vérité, appartenant aux romanciers naturalistes, et de l'illusion, la fausseté et l'erreur relevant des poètes lyriques :

À notre époque, il n'y a plus qu'une question de tempérament; les uns ont le cerveau ainsi bâti qu'ils trouvent plus large et plus sain de reprendre les antiques rêves, de voir le monde dans un affolement cérébral, dans la vision de leurs nerfs détraqués; les autres estiment que le seul état de santé et de grandeur

⁴⁷ « [...] la question du tempérament de l'écrivain intervient, décide de la vitalité des créations littéraires. » (« Chateaubriand », *OC*, t. XII, p. 297.)

⁴⁸ Jean Kaempfer, *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, José Corti, 1989, p. 227.

⁴⁹ « Chateaubriand », *OC*, t. XII, p. 297.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Voir « Réception de M. Dumas fils à l'Académie française », *OC*, t. XII, p. 427; « Chateaubriand », *OC*, t. XII, p. 297.

⁵² Voir notamment « Réception de M. Dumas fils à l'Académie française », *OC*, t. XII, p. 415-430.

⁵³ « Un catholique hystérique », *Mes Haines*, *OC*, t. X, p. 54.

possible, pour un individu, comme pour une nation, est de toucher enfin du doigt les réalistes, d'asseoir notre intelligence et nos affaires humaines sur le terrain solide du vrai⁵⁴.

Il faut donc faire attention à bien doser son tempérament, afin de ne pas sombrer dans la folie et la surexcitation, qui ne produisent, selon lui, que des œuvres lyriques. Il y a aussi un danger à « vouloir faire preuve de force, à donner tout son sang et tous ses muscles au personnage pour lequel on éprouve des tendresses particulières⁵⁵. » Trop de sang, de muscles ou de nerfs conduisent à la création de « types hors nature⁵⁶ ». Il fait le même reproche à Balzac, qu'il admire pourtant : « ses poings puissants de créateur ne savent forger que des géants⁵⁷. » Zola s'efforce de trouver un équilibre de nature physiologique entre le terne et l'accentué, entre la réduction et l'agrandissement du réel. Pour lui, le significatif, le personnel, l'inoubliable⁵⁸ impriment à l'œuvre une puissance maîtrisée. La marque n'est pas qu'énonciative; elle est directement tributaire de la complexion géniale. En effet, les poings robustes de Balzac, les nerfs à vif et les instincts dénoués de Barbey d'Aurevilly renvoient à la *transparution* du corps de l'artiste dans le récit. Le style se fabrique à partir d'une psyché et d'un organisme, au contact du monde qui l'environne. Ne veut-il pas faire ressurgir la présence d'un corps sensible dans le champ du discours? N'est-il pas en quête d'une incarnation de l'auteur dans le texte? Par ses formules qui font de l'œuvre un acte révélateur d'une personnalité et d'une individualité⁵⁹, Zola exprime une conception de l'art comme lieu de dévoilement, à la fois intime et public, de l'écrivain : « Ce que je demande d'un artiste [...], c'est de se livrer lui-même, cœur et

⁵⁴ *Le Roman expérimental*, OC, t. X, p. 1222.

⁵⁵ « Gustave Flaubert », *Les Romanciers naturalistes*, OC, t. XI, p. 98.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Zola revient souvent dans ses critiques sur l'empreinte mémorielle que produisent les grands personnages. Selon lui, Dumas fils n'a pas réussi à inventer des personnages inoubliables : « Les noms de ces personnages ne viennent même pas à la mémoire. » (« Réception de M. Dumas fils à l'Académie française », OC, t. XII, p. 429.) Il préfère indéniablement les « personnages en chair et os, debout, vivants, qu'on croirait avoir rencontrés au coin d'une rue, tellement ils sont présents à toutes les mémoires [...] » (« Chateaubriand », OC, t. XII, p. 297.)

⁵⁹ « Pour moi – pour beaucoup de gens, je veux l'espérer –, une œuvre d'art est [...] une personnalité, une individualité. » (« Le Moment artistique », *L'Événement*, 4 mai 1866; OC, t. XII, p. 796.)

chair, c'est d'affirmer hautement un esprit puissant et particulier, une nature qui saisisse largement la nature en sa main et la plante tout debout devant nous, tel qu'il la voit⁶⁰. » Il refuse avec force l'imitation, la reproduction, le statique. Ainsi, valorise-t-il la mise à nu, qui a l'avantage d'être vivante et vraie, et d'exposer une sensibilité unique et originale : « Il ne s'agit donc plus ici de plaire ou de ne pas plaire, il s'agit d'être soi, de montrer son cœur à nu, de formuler énergiquement une individualité⁶¹. »

À la recherche du « moi » des grands artistes, qui « emplit leurs œuvres⁶² », Zola s'efforce de construire une critique littéraire fondée sur la quête des traces d'un corps et d'une psyché. C'est pourquoi l'image du scalpel de Saint-Beuve l'a tant séduite : elle lui permet à la fois de s'inscrire dans un paradigme médical et scientifique pour délimiter les contours de sa pratique journalistique et de concevoir l'œuvre comme un prolongement corporel, voire comme un double métaphorique, de l'écrivain. Fouiller dans la chair du texte pour y faire surgir un individu caché dans le style et la forme, c'est bien le rôle du critique selon le romancier. Ainsi, la définition de la critique comme « l'anatomie du personnage qui a existé et qui a laissé des documents, pour que nous puissions l'étudier à l'aise⁶³ » qu'il donne dans ses *Documents littéraires* dévoile le projet de faire de l'œuvre d'art un aveu d'un sujet génial. Par sa plongée dans l'écrit, Zola traque les marques du sens du réel et de l'expression personnelle : il entreprend de faire la lumière sur l'homme « qui a véritablement senti et qui traduit par un effort de sa création⁶⁴ ». C'est le corps

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Lettre à Antony Valabrègue, 6 juillet 1864; *Corr.*, t. I, p. 367.

⁶³ « Chateaubriand », *OC*, t. XII, p. 298. Aussi dans « La Critique contemporaine », il répète sensiblement la même formule : « La critique s'est élargie, est devenue une étude anatomique des écrivains et des œuvres. Elle prend un homme, elle prend un livre, les dissèque, s'efforce de montrer par quel jeu de rouages cet homme a produit ce livre, se contente d'expliquer et de dresser le procès-verbal. Le tempérament de l'auteur est fouillé, les circonstances et le milieu dans lesquels il a travaillé sont établis, l'œuvre apparaît comme un produit inévitable, bon ou mauvais, dont il s'agit uniquement de démontrer la raison d'être. » (*OC*, t. XII, p. 465.)

⁶⁴ « La Formule critique appliquée au roman », *Le Roman expérimental*, *OC*, t. X, p. 1292.

écrivain et sensible qu'il dénuce. En cela, il reprend à son compte la vision clinique mise en l'avant par Sainte-Beuve :

La personne de l'écrivain, son organisation tout entière s'engage et s'accuse elle-même jusque dans ses œuvres; il ne les écrit pas seulement avec sa pure pensée, mais avec son sang et ses muscles. La physiologie et l'hygiène d'un écrivain sont devenues un des chapitres indispensables dans l'analyse qu'on fait de son talent⁶⁵.

À la métaphore médicale servant à définir la pratique critique, qui extrait du visible la profondeur du corps et du sens, Zola ajoute celle de la fouille anatomique et historique. La critique naturaliste, ayant désormais « charge de retrouver les hommes sous les œuvres, de rétablir les sociétés dans leur vie réelle, à l'aide d'un livre ou d'un tableau⁶⁶ », retrace, dans les régions obscures et énigmatiques, un corps sensible à une époque donnée. Elle va « sous » les mots pour cerner et comprendre les signes reflétant la personnalité afin de faire émerger sa génialité ou sa médiocrité. Lorsqu'il affirme « entend[re] battre [un] cerveau et [un] cœur à chaque mot⁶⁷ », il signale que l'œuvre abrite, révèle et condense un portrait psychophysiologique de l'écrivain : « Une œuvre vivante est une page humaine dans laquelle un homme a mis tout son être⁶⁸. » C'est pourquoi la grande œuvre est considérée comme un organisme vivant.

En fait, selon une hiérarchie du chef-d'œuvre qu'établit Zola dans ses écrits, on retrouve en position liminaire les œuvres-organismes (elles sont un prolongement somatique de l'écrivain, comme nous l'avons dit) comme celles de Balzac, Flaubert et des Goncourt, et en deuxième place vient ce qu'il appelle les « bijoux littéraires » qui, par le style charmant et la perfection de la forme, plaisent au critique, comme Alphonse Daudet :

Si les grands créateurs nous manquent, nous avons des artistes exquis, des ciseleurs de la forme et de l'idée, qui excellent dans les bijoux littéraires. Je sais qu'il y a là comme une décadence du génie national, simple et franc, fait

⁶⁵ Sainte-Beuve, « M. de Balzac », 2 septembre 1850, *Causeries du Lundi*; reproduit dans *Pour la critique* de Sainte-Beuve, édité par A. Prassoloff et J.-L. Diaz, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992, p. 313.

⁶⁶ « Livres d'aujourd'hui et de demain », *L'Événement*, 22 juillet 1866; OC, t. X, p. 558.

⁶⁷ « La Formule critique appliquée au roman », *Le Roman expérimental*, OC, t. X, p. 1291.

⁶⁸ « Causerie du dimanche », *Le Corsaire*, 3 décembre 1872; OC, t. X, p. 974.

surtout de clarté et de bon sens; mais c'est encore une fortune, à notre époque, de rencontrer, dans le fumier de la médiocrité, des perles délicatement travaillées⁶⁹.

Littérature affinée et ciselée⁷⁰, le « bijou littéraire » est taillé dans « le marbre, le bois ou l'ivoire⁷¹ » alors que l'œuvre géniale est sculptée dans la chair. Son organicité détermine ainsi sa valeur. Parce qu'elle est directement sortie des « entrailles⁷² » de son créateur, elle est régie par une loi corporelle et vivante, celle des muscles, du « sang et des nerfs⁷³ ». Elle a dès lors une « physionomie propre⁷⁴ ». À propos de Saint-Simon, Zola observe qu'il a « écrit avec son sang et sa bile⁷⁵ » et qu'il a « laissé des pages inoubliables d'intensité et de vie⁷⁶. » Dans ses *Notes générales sur la nature de l'œuvre*, il utilise aussi le langage de la physiologie pour mettre l'accent sur la corporalité de ses romans : « avoir de la passion », « garder dans mes livres un souffle un et fort », « conserver mes nervosités⁷⁷. C'est donc par la passion, le souffle et la nervosité que se constitue la singularité artistique et que se manifeste la sensibilité du génie. Ainsi, la théorie de l'Écran, sur laquelle l'écrivain s'efforce de poser les premiers jalons d'une conception esthétique, n'est pas seulement une manière de voir le réel, mais de le paraphraser de sa propre subjectivité. De même, sa définition organique de l'œuvre d'art comme « un produit humain, une sécrétion humaine » suée littéralement par le corps écrivant prend tout son sens⁷⁸. Aux sueurs épidermiques s'adjoignent les « coups de poings » donnés à la nature⁷⁹, « l'effort

⁶⁹ « Variétés. Causerie littéraire », *L'Avenir national*, 6 avril 1873; OC, t. X, p. 983.

⁷⁰ « Une œuvre artistique est un bijou ciselé par un ouvrier ingénieux. » (« Causerie du dimanche », *Le Corsaire*, 3 décembre 1872; OC, t. X, p. 974.)

⁷¹ « Variétés. Causerie littéraire », *L'Avenir national*, 6 avril 1873; OC, t. X, p. 986.

⁷² « Proudhon et Courbet », *Mes Haines*, OC, t. X, p. 40.

⁷³ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁴ « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *Mes Haines*, OC, t. X, p. 62.

⁷⁵ « La Formule critique appliquée au roman », *Le Roman expérimental*, OC, t. X, p. 1293.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ « Notes générales sur la nature de l'œuvre », NAF 10345, f° 10; *FRM*, t. I, p. 36.

⁷⁸ « Comme toute chose, l'art est un produit humain, une sécrétion humaine; c'est notre corps qui sue la beauté de nos œuvres. Notre corps change selon les climats et selon les mœurs, et la sécrétion change donc également. » (« Le Moment artistique », *L'Événement*, 4 mai 1866; OC, t. XII, p. 797.)

⁷⁹ « Réception de M. Dumas fils à l'Académie française », OC, t. XII, p. 427. « Et une seule joie, être intense, porter mes qualités et mes défauts à l'extrême, faire sentir mon poing dans chacune de mes

humain⁸⁰ », les « lois optiques personnelles⁸¹ » qui déterminent les couleurs, « visions » et « rêves » produits par le cerveau. L'œuvre, sous-entendue comme corps, est saisie, de façon clinique et archéologique, par les traces et les sécrétions laissées à son insu par son créateur. « Langage particulier d'une âme⁸² », « produit unique d'une intelligence⁸³ » et « manifestation d'une forte personnalité⁸⁴ », elle est un véritable témoignage psychophysiologique de l'écrivain. Par-dessus tout, le corps et l'œuvre ne font qu'un; les énergies de la création dont le dévoilement passe par une mise à nu des indices somatiques constituent pour Zola des aveux textuels.

Aveux de la fiction

Dans son premier recueil critique, *Mes Haines* (1866), le jeune Zola publie une étude des *Chansons des rues et des bois* de Victor Hugo, dans laquelle il clarifie et étaye sa méthode d'investigation – il souligne l'importance de l'observation, de la constatation du fait et de l'analyse exacte des œuvres⁸⁵ – et où il pose une définition, plus générale, du rôle du critique littéraire :

Vous êtes juge, vous n'êtes plus homme; vous avez la seule mission d'étudier dans une œuvre un certain état du génie humain; vous devez accepter toutes les manifestations artistiques avec un égal amour, comme le médecin accepte toutes les maladies, car dans chacune de ces manifestations vous trouverez un sujet à analyse et à étude physiologique et psychologique. Le grand intérêt n'est pas telle œuvre ou tel auteur; il s'agit, avant tout, de la vérité

phrases, en dehors du juste, du vrai et du beau. Une hypertrophie d'individualité, si vous voulez. » (Lettre à Édouard Béliard, 5 avril 1875; cité par Colette Becker, *Zola. Le Saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte », 2002, p. 246.) Comme l'explique aussi Jean Kaempfer : « La vie qui vient aux livres par l'expression personnelle ne dit pas l'autonomie d'un style, comme on pourrait le croire (aussi); elle dit un homme, exclusivement. Ces phrases, ces pages, ces livres, en s'animant, s'annulent : la vie propre qui les habite ne leur appartient pas, elle est la propriété de l'auteur qui s'y réalise en son portrait. » (Jean Kaempfer, *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, *op. cit.*, p. 215.)

⁸⁰ « Réception de M. Dumas fils à l'Académie française », *OC*, t. XII, p. 427. Ou encore il insiste sur « l'effort puissant d'un esprit » (« Les Chansons des rues et des bois [Victor Hugo] », *Mes Haines*, *OC*, t. X, p. 83.)

⁸¹ « Réception de M. Dumas fils à l'Académie française », *OC*, t. XII, p. 427.

⁸² « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *Mes Haines*, *OC*, t. X, p. 70.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁵ « Les Chansons des rues et des bois [Victor Hugo] », *Mes Haines*, *OC*, t. X, p. 80.

humaine, il s'agit de pénétrer l'esprit et la chair, de reconstruire dans sa vérité un homme aux facultés particulières et puissantes⁸⁶.

Comme le médecin, le critique cherche à mettre au jour la psyché et le corps d'un sujet, car il s'agit ultimement de dévoiler l'homologie entre le poète et l'œuvre, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Zola, de montrer comment Hugo « ne pouvait produire une œuvre autre⁸⁷ » et « ne pouvait [...] écrire autrement⁸⁸ ». Or, à un lexique scientifique (« je me contente d'analyser, de constater, de disséquer l'œuvre et l'écrivain [...] »⁸⁹), qui affirme sa position objective, Zola ajoute un discours plus lyrique et sensitif, faisant l'apologie de la confession et de la révélation. Capturant des aveux dans le texte, il s'identifie alors à la figure du confesseur :

Je n'ai que le désir âpre d'interroger la vie, d'avoir entre les mains des œuvres vivantes. C'est pourquoi je me plais au spectacle de ces grands hommes qui se confessent à nous, sans le vouloir, qui se livrent dans leur nudité, qui, chaque jour, ajoutent une page à leurs confidences. Peu à peu, je puis ainsi reconstruire un être, cœur et chair; je recueille tous les aveux, je prends acte de chaque nouvelle phase, je fais l'analyse et la synthèse, et j'arrive ainsi à avoir le sens de chaque geste, de chaque parole. Dans *Les Chansons des rues et des bois*, Victor Hugo a poussé les confidences très loin, sa physionomie s'est accentuée, et nous avons eu l'explication de bien des détails qui nous avaient échappé jusqu'à ce jour. On comprend maintenant avec quel intérêt j'ai dû lire l'œuvre; je m'y suis plu, parce que, au-delà des mots, je voyais l'homme agir et parler, se dresser devant moi dans sa vérité; chaque vers était un aveu, chaque pièce venait me dire que le poète, mis en face de la nature, s'est comporté comme je m'y attendais. J'ai joui profondément de la petite joie d'avoir eu raison et de la grande joie de pénétrer dans les secrets rouages d'une machine [...]⁹⁰.

Faisant advenir dans le corps du poème les marques psychophysiologiques du génie, l'écrivain naturaliste ranime, par une transcription et une interprétation des signes constituant des aveux involontaires, le poète. Les idiolectes, les écarts stylistiques, l'utilisation d'expressions personnelles font offices de révélations. Le livre prend alors la forme d'un double réflexif de l'artiste en ce qu'il est, explique Zola, le

⁸⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 85.

« résultat et le complément de tout ce que le poète a écrit; il développe sa personnalité, il complète sa pensée, il achève de nous donner dans son entier cette individualité qui a empli notre temps⁹¹. » Il ne s'agit donc pas, pour le critique, de reconstituer un portrait intime et une biographie de l'homme (son vécu, ses habitudes, sa vie) comme le fait Sainte-Beuve, mais bien de retracer un tempérament⁹². C'est le « moi » écrivant qui l'intéresse : l'individualité, la personnalité, le tempérament sont, somme toute, des synonymes. C'est l'acte de volonté qui préside à l'écriture qu'il analyse. Décryptant des aveux qui surgissent malgré le poète (Hugo, en effet, se confesse « sans le vouloir »), le critique, interrogeant, en quelque sorte, le texte comme un sujet (il cherche à lire le sens des gestes et des paroles et à saisir les signes physiologiques qui se cachent sous la texture du poème), se transforme, pour reprendre la terminologie de Michel Foucault, en « maître de la vérité », car « sa fonction est herméneutique⁹³. » Son pouvoir est « de constituer, à travers [l'aveu] et en le décryptant, un discours de vérité [et] [e]n faisant de l'aveu, non plus une preuve, mais un signe [...] »⁹⁴. Et vice-versa, pourrait-on dire, puisque le signe devient aussi aveu. Dans ces conditions, la confession malgré soi s'avère l'expression de la vérité de l'œuvre, celle qui parle de la vie et du corps. Zola fait fonctionner les « procédures d'aveu⁹⁵ » dans la pratique littéraire et critique. Le déchiffrement des traces relève donc de l'ordre savant, et la critique appartient bien à une approche indiciaire. Elle traque la spécificité de la configuration des textes; elle met au jour des aveux fabriqués par la dissection de l'écrivain et par un démontage de « la machine humaine, rouage par rouage⁹⁶ »; et, finalement, elle est fondée sur le repérage des

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Dans sa critique sur Flaubert, Zola affirme ne pas vouloir entrer dans les détails biographiques, car « Gustave Flaubert est tout entier dans ses livres; il est inutile de le chercher ailleurs. [...] Il faut donc, je l'ai dit, le chercher uniquement dans ses œuvres. L'homme, qui vit en bourgeois, ne fournirait aucune note, aucune explication intéressante. » (« Gustave Flaubert », *Les Romanciers naturalistes*, OC, t. XI, p. 100.)

⁹³ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 89.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁶ « Les Chansons des rues et des bois [Victor Hugo] », *Mes Haines*, OC, t. X, p. 81.

manifestations psychophysiologiques de l'auteur et des formes sensibles qui parcourent l'œuvre. Ainsi, explique-t-il, que Hugo « donn[e] corps à ses rêveries les plus vagues⁹⁷ ». « Donner corps » devient, selon la poétique zolienne, un synonyme de l'effort scriptural. C'est alors remodeler le réel à travers un prisme sensoriel unique, c'est le faire passer au tamis d'une sensibilité et d'une psyché singulières.

Pour Zola, l'écriture est non seulement le produit du créateur, mais aussi une confession involontaire de l'écrivain. Ainsi affirme-t-il voir dans l'œuvre balzacienne, plus particulièrement dans les articles de critique, préfaces et études, des révélations laissées par l'auteur de *La Comédie humaine* à son insu : « souvent une confession est au bout d'une phrase perdue⁹⁸. » Zola s'efforce de lire au-delà des mots des révélations de l'artiste. La prospection d'aveux dans la fiction le conduit tout naturellement à aimer le genre autobiographique. Dans son compte rendu de l'ouvrage *Albert Dürer à Venise et dans les Pays-Bas, autobiographie, lettres, journal de voyage, papiers divers*, il reconnaît adorer ces « sortes de confessions personnelles⁹⁹ ». Ainsi, poursuit-il :

Il semble qu'il nous importe peu de savoir qu'Albert Dürer a un jour payé quatre sous une paire de souliers, et que tel autre jour il a failli être battu par sa femme. Mais réunissez tous ces minces détails, étudiez chaque petit aveu, et vous verrez l'homme se dresser devant vous dans sa réalité vivante. Nous ne sommes que trop portés à transformer l'histoire en légende; il est bon que les figures se montrent sans auréole, elles en sont plus grandes et sympathiques¹⁰⁰.

L'aveu lui permet de reconstruire et de recomposer l'artiste. Ce sont moins les vicissitudes quotidiennes qui l'intéressent que le regroupement des détails intimes donnant accès à un portrait exhaustif de l'homme.

Lors de la publication du quatrième volume des *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, contenant les *Petits poèmes en prose* et *Les Paradis artificiels*, Zola commence son compte rendu sur une tonalité de confidence : en effet, il « avoue

⁹⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁹⁸ « Lettres parisiennes », *La Cloche*, 15 juin 1872; *OC*, t. X, p. 954.

⁹⁹ « Correspondance littéraire », *Le Salut public*, 22 septembre 1866; *OC*, t. X, p. 627.

¹⁰⁰ *Ibid.*

rester assez froid à la lecture de ces morceaux essoufflés, vides souvent, et dont le rythme poétique aurait seul pu dorer la pauvreté¹⁰¹. » Pourtant, malgré sa désaffection devant la nouvelle œuvre du poète des *Fleurs du mal* (il aura beaucoup de difficultés à saisir la poésie de son temps, ses jugements sur ce genre littéraire sont, au regard de la critique moderne, complètement dépassés), le critique confesse néanmoins un intérêt marqué pour l'œuvre :

Il y a là l'aveu d'un tempérament. Je sais bien que Baudelaire s'est fait plus noir qu'il n'était; mais, sous la friperie satanique dont il s'est plu souvent à se draper, il a parfois des cris si profonds d'angoisse, des élans si fervents vers l'infini, qu'on voit à nu son cœur, ce pauvre cœur qu'il martyrisait lui-même¹⁰².

Zola retrouve une personnalité originale et vraie qui se cache sous un masque de mots. La mise à nu est donc, encore une fois, celle du corps et de la psyché de l'artiste représenté dans ses intensités, visions, rêves, idéaux. C'est bien le tempérament qui est l'objet de l'analyse et de l'investigation: c'est lui qui offre une plongée dans l'introspection physiologique. Baudelaire, écrit-il, « semble raconter sa propre vie intellectuelle. Il s'oublie dans cette intensité des sens, dans cette somnolence peuplée de visions grandies. Ce déclassé de l'idéal avait le continuel besoin d'échapper à la réalité¹⁰³. » Les « aveux du style¹⁰⁴ » se terrent dans les mouvements automatiques de la conscience, dans un oubli de soi. Or, n'y a-t-il pas ici un paradoxe? Le style, qui devrait être l'indice d'une maîtrise singulière, d'un effort volontaire, d'un travail attentionné, se « réduit » ici à un acte quasi réflexe.

Est-ce que les principes esthétiques professés avant la rédaction des *Rougon-Macquart* – la plupart de nos exemples, en effet, datent d'avant 1870 – sont tributaires, comme se le demande Jean Kaempfer, « [d']un errement juvénile et passager » et d'une « rémanence involontaire de la doctrine romantique¹⁰⁵ »?

¹⁰¹ « Livre d'aujourd'hui et de demain », *Le Gaulois*, 19 août 1869; *OC*, t. X, p. 897.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Nous reprenons ici le titre de l'article de Jean Kaempfer, « C'est triste à dire. Les aveux du style dans l'œuvre critique de Zola », *Versants*, n° 2, 1981, p. 81-101.

¹⁰⁵ Jean Kaempfer, *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, *op. cit.*, p. 94.

L'auteur du *Roman expérimental*, quoiqu'il en dise, ne reste pas insensible à l'influence lyrique de son siècle et à une conception de la primauté de l'artiste sur sa production. Cependant, force est de constater qu'en cherchant à découvrir une personnalité singulière dans les aveux intérieurs de l'œuvre, dans ce moment où l'écrivain inscrit son moi dans le texte, Zola invente, en quelque sorte, un sujet, au sens de le dévoiler sous un angle nouveau et de le faire passer pour vrai. La critique naturaliste relève-t-elle d'une science de la psyché¹⁰⁶? Certainement, l'observation est à la fois externe et interne : elle donne accès à une forme inédite d'intériorité née du mélange de la subjectivité zolienne au contact d'une autre sensibilité. Si, à partir de Sainte-Beuve, elle se fonde sur les principes d'une science morale en ce qu'elle « répertorie des indices afin de saisir une réalité individuelle¹⁰⁷ », elle est, chez Zola, modelée sur deux expériences subjectives : l'anatomiste moral plonge aussi son regard pénétrant dans sa propre chair, ce qui conduit à l'émergence d'une profondeur intime. Derrière ces aveux textuels qui déclenchent la saisie psychophysiologique d'un homme dans ses efforts, ses énergies, ses puissances se cachent aussi des confessions de Zola.

Zola et les aveux lyriques

La critique littéraire permet surtout au romancier de poser les jalons de sa propre pratique scripturale. De l'étude minutieuse du « moi » des grands écrivains

¹⁰⁶ Notons que l'ouvrage sur la naissance de la psychologie au XIX^e siècle de Jacqueline Carroy a pour fil conducteur l'invention de sujets. Elle cite un magnifique passage de *La Psychologie anglaise contemporaine* de Théodule Ribot définissant cette nouvelle discipline oscillant entre l'introspection et l'observation extérieure : « Si ma réflexion m'avertit de ce qui se passe en moi, elle est absolument incapable de me faire pénétrer dans l'esprit d'un autre. Il faut pour cela un procédé plus compliqué. Nous causons : un homme qui assiste à notre entretien n'y prend part que d'un air distrait, il place quelques mots avec effort, il sourit d'un air forcé : j'en conclus qu'il est en proie à quelque pensée cachée. Je pourrai même en deviner la cause, si j'ai l'esprit pénétrant, si cet homme et ses antécédents me sont connus. Mais cette découverte psychologique est une opération très complexe où l'on peut trouver ce qui suit : observation extérieure, perception de signes et gestes, interprétation de ces signes, induction des effets aux causes, inférence, raisonnement par analogie. Elle n'a de commun, avec l'observation intérieure, que cette aptitude à mieux connaître autrui, qui vient de ce qu'on se connaît mieux soi-même. » (Cité par J. Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, PUF, 1991, p. 6.)

¹⁰⁷ Jean-Louis Cabanès et Guy Larroux, *Critique et théorie littéraires en France*, op. cit., p. 84.

qu'il détaille dans ses contours et profondeurs, Zola se soumet, bien malgré lui, à l'analyse de son « moi », qui fait l'objet d'une interrogation et d'une confession. Lui aussi se dévoile et se dénude devant son siècle :

Je suis artiste, et je vous donne ma chair et mon sang, mon cœur et ma pensée. Je me mets nu devant vous, je me livre bon ou mauvais [...]. Que me demandez-vous de plus? Je ne puis vous donner autre chose, puisque je me donne entier, dans ma violence ou dans ma douceur, tel que Dieu m'a créé¹⁰⁸.

Dans cette véritable profession de foi qui prend des allures de confession, le romancier met l'accent sur la vérité et l'authenticité de sa démarche. En projetant d'écrire la critique des autres, il s'interroge sur lui-même. En effet, dans son article sur « Les Droits du romancier » où il explique la manière dont il compose ses romans – la rubrique est particulièrement instructive des sources qui ont nourri la réflexion et la rédaction des *Rougon-Macquart* –, l'écrivain utilise la même terminologie pygmaliennienne du « souffle » qui crée la vie :

[M]a fonction est de faire la vie, avec tous les éléments que j'ai dû prendre où ils étaient. La question est uniquement de savoir, alors, si j'ai su rassembler sur un sujet tout ce qui flotte dans l'air du temps, si j'ai su d'une main solide choisir et nouer la gerbe, si j'ai su reprendre, et résumer, et recréer les choses et les êtres, à ce point de formuler l'hypothèse de demain, d'annoncer l'avenir. Ai-je donné mon souffle à mes personnages, ai-je enfanté un monde, ai-je mis sous le soleil des êtres de chair et de sang, aussi éternels que l'homme? Si oui, ma tâche est faite, et peu importe où j'ai pris l'argile¹⁰⁹.

On le voit, Zola applique sur sa production romanesque les critères de validation et d'homologation qu'il a mis en place dans ses chroniques.

La critique, modèle soi-disant objectif, qui présuppose ultimement pour Zola un regard positiviste sur ses contemporains emprunte parfois – et paradoxalement – à l'archétype de la confession autobiographique sa tonalité intime et sa forme personnelle. D'emblée, elle est le lieu d'une proclamation des préférences, des goûts et des haines de l'écrivain. Utilisant l'aveu comme une formule rhétorique dans de

¹⁰⁸ « Proudhon et Courbet », *Mes Haines*, OC, t. X, p. 38.

¹⁰⁹ « Les Droits du romancier », *Le Figaro*, 6 juin 1896; OC, t. XIV, p. 800.

nombreux articles, Zola établit avec son lecteur un contrat de sincérité¹¹⁰ dans lequel il confirme son authenticité et fonde sa propre démarche scripturale. Ainsi, il reconnaît être irrité par certains romans de Balzac :

J'avoue ne pas avoir d'admiration pour l'auteur de *La Femme de trente ans*, pour l'inventeur du type de Vautrin dans la troisième partie des *Illusions perdues* et dans *Splendeur et Misère des courtisanes*. C'est là ce que j'appelle la fantasmagorie de Balzac. Je n'aime pas davantage son grand monde, qu'il a inventé de toutes pièces et qui fait sourire, si l'on met à part quelques types superbes devinés par son génie. En un mot, l'imagination de Balzac, cette imagination déréglée qui se jetait dans toutes les exagérations et qui voulait créer le monde à nouveau, sur des plans extraordinaires, cette imagination m'irrite plus qu'elle ne m'attire. Si le romancier n'avait eu qu'elle, il ne serait aujourd'hui qu'un cas pathologique et qu'une curiosité dans notre littérature¹¹¹.

L'aveu, certes, relève d'une formule introductive, mais il sert également à rejeter une partie de la production littéraire de l'auteur de *La Comédie humaine* afin de faire le panégyrique des œuvres plus « réalistes » comme *La Cousine Bette*, *Eugénie Grandet*, *Le Père Goriot*, *La Rabouilleuse* et *Le Cousin Pons*, qu'il a préférées. Il reproche à Balzac sa tendance à errer dans la rêverie et l'imaginaire : « Il y a en lui un dormeur éveillé, qui rêve et crée parfois des figures curieuses, mais qui ne grandit certes pas le romancier¹¹². » D'autres aveux rhétoriques révèlent ses aversions pour des écrivains qui construisent des mondes chimériques aux antipodes de ses conceptions esthétiques. Ainsi, il critique Georges Sand : « Je dois confesser pourtant que j'ai souri, en lisant les cinquante dernières pages de *Mauprat*. Cela est trop loin de nous, dans les décors de carton, au milieu des poupées idéales du roman d'autrefois¹¹³. » Les romans sandiens l'ennuient profondément, ce qui le pousse à

¹¹⁰ Sur les différents pactes et contrats dans l'écriture autobiographique, voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.

¹¹¹ « Le Sens du réel », *Le Roman expérimental*, OC, t. X, p. 1288.

¹¹² *Ibid.* Zola le lui reproche également dans son apologie de Flaubert publiée dans *Les Romanciers naturalistes*, où il en profite pour pointer les failles de la démarche scripturale de Balzac : « il s'était longtemps perdu dans les inventions les plus singulières, dans la recherche d'une terreur et d'une grandeur fausses; et l'on peut même dire que jamais il ne se débarrassa tout à fait de son amour des aventures extraordinaires, ce qui donne à une bonne moitié de ses œuvres l'air d'un rêve énorme fait tout haut par un homme éveillé. » (« Gustave Flaubert », *Les Romanciers naturalistes*, OC, t. XI, p. 98.)

¹¹³ « George Sand », OC, t. XII, p. 407.

confesser – blâme ultime de la part d'un critique – n'avoir pas terminé la lecture de certains de ses livres : « Ici, je ferai un aveu. Je n'ai jamais pu lire *Lélia* jusqu'au bout. Je ne connais pas de livre plus déclamatoire ni plus ennuyeux¹¹⁴. » Pourtant, Zola n'échappe pas à la sincérité de reconnaître certaines valeurs littéraires à des œuvres qui, *a priori*, ne devraient pas l'intéresser. Ainsi, cette critique de Dumas fils commence par un aveu de surprise :

Il faut que je fasse un aveu dès le début. J'ai ouvert le roman de M. Dumas fils, *L'Affaire Clémenceau*, avec la ferme croyance de trouver en lui une œuvre ordinaire, fille de notre âge, où le talent n'est le plus souvent qu'une affaire de mode. Je me défiais de tout le bruit que des amis complaisants avaient fait autour du nouveau-né, avant même qu'il n'ait vu le jour [...] j'avais enfin la certitude que l'ouvrage ne tiendrait pas les promesses qu'on semblait nous faire. Aujourd'hui, je déclare que je me suis trompé. Le roman restera, je crois, comme l'œuvre maîtresse de l'écrivain¹¹⁵.

Certains aveux révèlent un coup de cœur qui ne correspond en rien à ses préférences esthétiques habituelles. Il loue des auteurs publiant des livres qui vont à l'encontre du naturaliste qu'il s'évertue à défendre, d'où la mise en scène confessionnelle et l'appui sur l'émotion, la sensibilité et les souvenirs de jeunesse pour inscrire réellement la subjectivité de la critique. Voici un exemple :

Le second ouvrage est une *Histoire de Saint Louis*, par M. Félix Faure, en deux gros volumes. Je n'ai pas du tout les idées de l'auteur en religion ni en politique. Et cependant j'ai lu avec émotion l'odyssée du saint roi. C'est que ce doux aventurier, cet homme juste et tendre est une des plus touchantes figures de l'histoire. Je me rappelle que j'ai dévoré l'histoire des croisades avec le même acharnement que *Robinson Crusoé*. En ces temps-là, Saint Louis m'amusait comme Garibaldi amuse de nos jours les enfants de dix ans. Oserai-je l'avouer ? Je me suis amusé en parcourant les deux gros volumes de M. Faure. Les impressions de mon jeune âge renaissent ; je me souciais peu du mérite littéraire et philosophique, je suivais ces hommes dans leurs aventures, je croyais lire un conte¹¹⁶.

Ces éloges ne constituent pas une pierre apportée à l'édifice naturaliste, ils relèvent plutôt d'une confiance de lecteur qui s'est laissé prendre au jeu de la fantaisie et de

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 402.

¹¹⁵ « Correspondance littéraire », *Le Salut public*, 7 juillet 1866 ; OC, t. X, p. 539-540.

¹¹⁶ « Livres d'aujourd'hui et de demain », *L'Événement*, 20 mars 1866 ; OC, t. X, p. 405.

l'imagination et qui se remémore ses plaisirs de jeunesse. Ce sont surtout les livres d'aventures qui le plongent, malgré lui, dans un bonheur de lecture. Ainsi, ce livre de Gaston Lavalley le pousse à avouer, en dehors de ces convictions, qu'il a adoré le roman :

Je dois faire un aveu : je n'aime guère ces récits de cape et d'épée; nous n'en sommes plus là; la vérité s'accommode mal de ces jeux d'imagination. Aujourd'hui nous voulons des faits observés et analysés; nous en sommes à l'étude patiente des cœurs, à l'anatomie exacte de l'homme. Mais, pour une heure, je puis oublier mes goûts et mes croyances. J'aurais mauvaise grâce à ne pas dire que *Le Droit de l'épée* [de Gaston Lavalley] m'a vivement intéressé, car je suis tout ému de cette lecture¹¹⁷.

Les deux aveux – le premier répétant son inimitié pour les fantaisies, faites de rebondissements et de péripéties; le second révélant son appréciation – sont contradictoires. L'écrivain programmatique qui ne cesse, inlassablement, de défendre la doctrine naturaliste et de faire l'inventaire des procédés esthétiques positivistes s'efface au profit d'une subjectivité et d'une sensibilité, qui ne naissent pas d'un goût de la forme et de la vérité, mais du divertissement. Tout comme dans son analyse de *L'Histoire de Saint Louis* de Faure, il renoue avec ses plaisirs de lectures et se laisse porter par l'émotivité. Il sort du cadre fixe et rigoureux de la critique. L'aveu souligne, lexicalement, l'éloignement du champ intellectuel dans lequel il évolue habituellement.

Si certains aveux, comme nous venons de le voir, sont davantage tributaires d'une formule rhétorique que d'un processus de mise à nu et de révélation, d'autres s'inscrivent dans un registre beaucoup plus intime, car ils remettent en cause l'esthétique naturaliste. C'est surtout dans les portraits des grands écrivains, plus particulièrement ceux de Stendhal et de Flaubert, que Zola se dévoile dans une posture confessionnelle, où on le surprend à avouer ses penchants, ses malaises et ses échecs. Dans sa polémique étude sur *Les Romanciers naturalistes*, Zola adopte à

¹¹⁷ « Livres d'aujourd'hui et de demain », *L'Événement*, 1^{er} août 1866; OC, t. X, p. 572.

quelques reprises la forme de l'aveu. Il revient, avec dépit, sur son inclination naturelle au lyrisme :

J'ai souvent confessé que nous tous aujourd'hui, même ceux qui ont la passion de la vérité exacte, nous sommes gangrenés de romantisme jusqu'aux moelles; nous avons sucé ça au collège, derrière nos pupitres, lorsque nous lisions les poètes défendus; nous avons respiré ça dans l'air empoisonné de notre jeunesse¹¹⁸.

Comparant le mouvement romantique à une maladie, Zola étudie les effets de ce « coup de folie » qui a contaminé le cerveau des écrivains du siècle :

Souvent, lorsque je songe à nous, j'ai une conscience très nette du mal que le romantisme nous a fait. Une littérature reste longtemps troublée d'un pareil coup de folie. Toute logique, toute base de philosophie sérieuse, toute méthode scientifique, toute connaissance analysée des hommes et des choses, ont été balayées par ce brusque accès de lyrisme; et, depuis, nous n'avons pu retrouver notre équilibre. Dans de pareilles épidémies cérébrales, la génération malade n'emporte pas la maladie avec elle; le virus passe aux générations suivantes, pour disparaître complètement. Nous, les premiers venus après 1830, nous sommes les plus infectés; nos enfants le seront de moins en moins, et j'ai déjà remarqué, chez beaucoup de jeunes gens, une santé meilleure. Mais l'attaque a été si violente, qu'il faudra au moins cinquante ans encore pour débarrasser notre littérature de cette lèpre¹¹⁹.

Par ce regard rétrospectif sur les romanciers post-romantiques, Zola confesse avec regret être toujours atteint de cette maladie dangereuse qu'est le lyrisme. L'aveu est médical : il prend la forme d'un carnet de santé, qui retrace des symptômes et des infections. À l'inverse de Max Nordau qui voit dans l'art fin-de-siècle les signes d'une dégénérescence culturelle et sociale et qui reproche à Zola une déliquescence du style¹²⁰, l'écrivain considère plutôt la production naturaliste au regard d'un retour vers un passé lyrique. Or, dans les deux cas, c'est le rendu stylistique qui est jugé. L'emprunt au savoir psychiatrique et clinique pour définir la contamination romantique rappelle les critiques faites contre le mouvement naturaliste diagnostiqué notamment par Antoine Laporte comme nocif et infectieux :

¹¹⁸ « Les Romanciers contemporains », *OC*, t. XI, p. 226.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Voir le chapitre précédent.

Zola, étant naturaliste, c'est-à-dire matérialiste, dans la pire acception du mot, il ne pouvait pas être un autre écrivain que celui qu'il se défend d'être, un immoral qui, sous le masque de la science, pousse l'analyse anatomique du document bestial jusqu'aux catastrophes irréparables de la contagion. Sous sa plume, trempée de déjections populacières et chargée du pus pestilentiel de toutes les plaies humaines et sociales, le naturalisme est, non seulement l'art de chatouiller et d'exciter les goûts dépravés du public, mais d'enfiévrer et de congestionner leurs appétits sensuels jusqu'à l'hystérie, jusqu'à la folie érotique¹²¹.

Or, s'il reprend en quelque sorte le cliché culturel faisant de l'œuvre un danger pour la salubrité morale et l'hygiène publique, Zola n'inscrit pas sa critique dans une terminologie tendancieuse et patriotique comme le font Laporte et Nordau¹²². L'articulation de deux paradigmes cliniques, celui de la maladie de l'esprit (« troublée », « folie », « accès », déséquilibre, « attaque ») et celui de la contagion (« virus », « infectés ») pour définir les « épidémies cérébrales » qui flétrissent la production naturaliste sert surtout à établir un auto-diagnostic. C'est lui-même qu'il juge au regard du prisme romantique, ce sont ses propres tendances qu'il toise, c'est ultimement son refoulé qu'il condamne et son infection qu'il révèle. D'ailleurs, dans *L'Œuvre*, il pose, par la voix de Sandoz, la même constatation d'une contagion lyrique qui marque au fer rouge la production artistique du siècle :

Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restés imprégnés quand même, et nous avons eu beau nous débarbouiller, prendre des bains de réalité violente, la tache s'entête, toutes les lessives du monde n'en ôteront pas l'odeur. [...] [N]otre génération est trop encrassée de lyrisme pour laisser des œuvres saines. Il faudra une génération,

¹²¹ Antoine Laporte, *Le Naturalisme ou l'immoralité littéraire. Émile Zola, l'homme et l'œuvre*, [sans nom d'éditeur], impr. Gautherin, 1894, p. 112.

¹²² Ainsi, cette lettre de Sully-Prudhomme, publié dans le supplément de *L'Écho de Paris* du 8 mars 1893, montre les excès d'une critique littéraire entachée par un patriotisme exalté : « il importe au romancier, pour peu que le salut et le rang de sa patrie l'intéressent, de ne pas en étaler les hideurs sales et de ne pas, même sans le vouloir, contribuer à l'énervement national, à l'émasculation de l'espèce humaine en faisant le jeu des instincts dépravés. Qu'il ait cure ou non de l'influence sociale de son œuvre, l'écrivain qui a le souci de sa dignité, au lieu de plonger avec complaisance son lecteur dans les descriptions turpides et de servir à sa curiosité les crudités les plus sadiques, ne lui présente que des tableaux sains et virils; sa plume n'a aucune promiscuité avec les sanies qu'il analyse [...] ». (Cité par Antoine Laporte, *ibid.*, p. 170.)

deux générations peut-être, avant qu'on peigne et qu'on écrive logiquement, dans la haute et pure simplicité du vrai¹²³...

D'une certaine manière, Claude, dans le roman, prolonge le romantisme de l'écrivain, déchiré entre les « deux questions » du lyrisme, qu'il définit comme un « coup d'aile qui résume la synthèse, emporte et agrandit », et du pessimisme¹²⁴. Victime d'une époque marginale, le jeune peintre subit les assauts répétés des relents romantiques.

Il y a donc l'aveu, de la part de Zola, d'un déterminisme, qui puise ses racines dans le mouvement romantique et qui n'est pas sans rappeler le système héréditaire de son œuvre. Il réécrit un arbre généalogique, qui, cette fois-ci, refait non plus l'histoire sociale et familiale du Second Empire, mais l'histoire littéraire de son siècle. Cette question de la continuité et de la rupture dans la littérature le préoccupe : « Une fois pour toutes, écrit-il dans ses *Mélanges critiques*, il faudra régler cette question de la filiation dans les lettres¹²⁵. » Le rêve de classification masque le cauchemar génétique d'une origine trouble. Car, comme la tante Dide de son cycle romanesque, à la source se trouve un agent contaminant – ici il s'agit de Victor Hugo – qui infecte les générations suivantes. Ce qu'il confesse, ce sont ses racines, formées des scories du romantisme qui restent imprégnées, malgré lui, dans son style; c'est l'héritage hugolien qui constitue le socle intellectuel de son œuvre. Il avoue, en définitive, sa filiation littéraire, qui est celle de 1830. « Naturaliste de tête et de conviction, Zola est romantique par une espèce de fatalité biologique¹²⁶ ». C'est d'ailleurs ce que Ferdinand Brunetière avait déjà mentionné : « son style est d'un romantique. Chose bizarre! ce "précurseur" retarde sur son siècle! Ses *Études* sonnent l'heure de l'an 1900, et ses romans marquent toujours l'heure de 1830¹²⁷. »

¹²³ *L'Œuvre*, Pl., t. IV, p. 357-358.

¹²⁴ Dossier préparatoire de *L'Œuvre*, NAF 10316, f^{os} 277-279. (Pl., t. IV, p. 1356.)

¹²⁵ « Revue dramatique et littéraire [J.-J. Huysmans : *Croquis parisiens*] », *Le Voltaire*, 15 juin 1880; OC, t. XII, p. 620.

¹²⁶ Jean Kaempfer, *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, op. cit., p. 259.

¹²⁷ Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy éditeur, coll. « Bibliothèque contemporaine », 1884, p. 129.

Dans son plaidoyer envers Duranty, qui seul a résisté à la « contagion » romantique, Zola avoue, avec une posture quasi contrite, son penchant involontaire pour le lyrisme :

Cela est triste à confesser pour moi qui combats si violemment le romantisme, mais nos succès, à nous, sont un peu faits du lyrisme qui s'infiltré quand même dans nos œuvres. L'époque est malade, je l'ai dit, et elle s'est prise d'un goût pervers pour l'étrange sauce lyrique à laquelle nous lui accommodons la vérité. Hélas! j'en ai peur, ce n'est pas encore la vérité qu'on aime en nous, ce sont les épices de langues, les fantaisies de dessin et de couleur dont nous l'accompagnons. Chez M. Duranty, rien de tout cela; aussi ne plaît-il pas. On lui a reproché de très mal écrire. Je dirai plutôt qu'il écrit sans nos rythmes, sans nos recherches d'épithètes, sans nos prétentions picturales et musicales. Lui ne raffine pas tant, s'inquiète beaucoup plus de la vie que de l'art. A-t-il raison? Peut-être. Je confesse que cela me trouble parfois¹²⁸.

Le lyrisme est alors l'ultime forme d'automatisme stylistique, sur laquelle le vouloir du romancier achoppe. Ne constitue-t-il pas ainsi la trace d'un dérèglement involontaire du modèle naturaliste? N'est-il la preuve d'une lésion de la volonté, d'une fêlure dans l'architecture textuelle? Cet aveu contraste avec les lapidaires formules qui reviennent avec constance sous la plume zolienne lorsqu'il est question du groupe de rhéteurs entourant Victor Hugo :

Le romantisme, le lyrisme met tout dans les mots. Ce sont les mots gonflés, hypertrophiés, éclatant sous l'exagération baroque de l'idée. L'exemple n'est-il pas frappant : dans les faits, de la démence et de l'ordure; dans les mots, de la passion noble, de la vertu fière, de l'honnêteté supérieure. Tout cela ne pose plus sur rien; c'est une construction de langue bâtie en l'air. Voilà le romantisme¹²⁹.

Il tranche aussi avec les nombreux énoncés signalant la mise à mort du romantisme : « Aujourd'hui, le romantisme agonise, le naturalisme triomphe¹³⁰ »; « Le positivisme a scellé la pierre sous laquelle le romantisme dort à jamais¹³¹ »; « L'heure est venue pour nous où la forme des Hugo, des Lamartine et des Musset est épuisée. Il faut nous séparer violemment de l'école lyrique de 1830, ou du moins la renouveler, la faire

¹²⁸ « Les Romanciers contemporains », *OC*, t. XI, p. 226-227.

¹²⁹ *Le Roman expérimental*, *OC*, t. X, p. 1209.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 1346.

¹³¹ « Hugo et Littré », *Le Figaro*, 13 juin 1881; *OC*, t. XIV, p. 609.

nôtre par une nouvelle inspiration¹³². » Derrière cette assurance, certainement trop appuyée et affirmée, se décèle un aveu : le moment romantique est encore vivant. Qui plus est, il est présent dans l'œuvre naturaliste. Dès lors, cette révélation déboute ultimement toutes les mises à mort proclamées à répétition du mouvement lyrique et relie d'un seul syntagme l'histoire littéraire du siècle. Zola dénonce ses origines illégitimes, refoulées et proscrites, sans pourtant rompre complètement avec elles. Au contraire, il les embrasse, il cesse de leur résister, il reconnaît leur influence déterminante. Il leur accorde d'ailleurs, dans *Le Roman expérimental*, la place liminaire dans la formation de son esthétique : « le romantisme, en un mot, est la période initiale et troublée du naturalisme¹³³. » L'aveu oscille entre historicité (c'est l'histoire littéraire qu'il réécrit en redécouvrant ses origines) et intimité : n'est-ce pas aussi la reconnaissance d'une dissolution du moi dans le conformisme lyrique qui se prononce ici? Ou à tout le moins d'une dualité du moi composé de vestiges romantiques? Ou encore d'une tendance « morbide » et irrésistible vers une prose non scientifique? Il s'agit aussi d'un regret d'immobilisme dans le devenir esthétique et d'un reniement des renouvellements formels inventés par les naturalistes.

Dans son étude sur Stendhal, Zola constate, encore une fois, avec amertume, qu'il est contaminé par la forme romantique. Or, comme le souligne Jean Kaempfer, l'analyse de la composition et du style stendhalien parce qu'il « dévie à tous moments vers l'inventaire des regrets, des rêves et des souhaits de son rédacteur » prend les contours d'un « discours *lyrique* » qui remplace le « projet initial de parole transitive »¹³⁴. C'est dire que le romancier évoquant son penchant en reproduit le style dans sa confession :

Que de fois j'ai détesté mes phrases, pris du dégoût de ce métier d'écrivain, que tout le monde possède aujourd'hui! J'entendais sonner le creux sous les mots, et j'avais honte des queues d'épithètes inutiles, des panaches plantés au bout des tirades, des procédés qui revenaient sans cesse pour

¹³² « Du Progrès dans les sciences et dans la poésie », *Le Journal populaire de Lille*, 16 avril 1864; OC, t. X, p. 313.

¹³³ « Les *Chroniques parisiennes* de Sainte-Beuve », *Le Roman expérimental*, OC, t. X, p. 1349.

¹³⁴ Jean Kaempfer, *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, op. cit., p. 159-160.

introduire dans l'écriture les sons de la musique, les formes et les couleurs des arts plastiques! Sans doute, il y a là des curiosités littéraires séduisantes, un raffinement d'art qui me charme encore; mais, il faut bien le dire à la fin, cela n'est ni puissant, ni sain, ni vrai, poussé à l'érétisme nerveux où nous en sommes venus¹³⁵.

De même, dans la préface du *Roman expérimental*, cette étude dogmatique, qui a souvent réduit Zola à ses idées positivistes et à ses thèses fermes rejetant l'imagination dans la création, se termine, paradoxalement, par un aveu : « je suis plein de honte, lorsque je pense à l'énorme tas de rhétorique romantique, que j'ai déjà derrière moi¹³⁶. » En confessant sa tendance à l'exubérance romantique, Zola s'engage aussi dans la voie du changement. L'exploration et l'endossement des « fautes » passées à l'égard de l'esthétique naturaliste déclenchent une réflexion sur l'amélioration possible du style, qui dévie vers un rêve :

Voilà donc, pour moi, quel serait le rêve : avoir cette belle simplicité que M. Taine célèbre, couper tous nos plumets romantiques, écrire dans une langue sobre, solide, juste; seulement, écrire cette langue en logiciens et en savants de la forme, du moment où nous prétendons être des savants et des logiciens de l'idée¹³⁷.

Le rêve d'une langue savante est l'ultime utopie stylistique naturaliste. Nous l'avons déjà dit, Zola aspire à une langue de verre, où tout serait exprimé par la forme¹³⁸. Or, entre le lyrisme reconnu et le rêve suggérant l'inachevé (certes, Zola songe à cette langue tainienne en 1880 et il a encore plusieurs romans devant lui) se situe une vérité. D'une certaine manière, en discernant lucidement ce qu'il n'a pas encore accompli, ne révèle-t-il pas aussi que les marques de son génie sont à chercher ailleurs que dans les formes appliquées du positivisme? Ne dévoile-t-il pas qu'il « obéit instinctivement aux principes de la démesure plus qu'à ceux de la rationalité¹³⁹ »? N'avoue-t-il pas qu'il est avant tout un rêveur? Car le style enchaîne

¹³⁵ « Stendhal », *Les Romanciers naturalistes*, OC, t. XI, p. 91-92.

¹³⁶ Préface au *Roman expérimental* (1880), OC, t. X, p. 1173.

¹³⁷ « Stendhal », *Les Romanciers naturalistes*, OC, t. XI, p. 93.

¹³⁸ Voir chapitre I, partie III, plus particulièrement « L'Inconnu en soi ».

¹³⁹ Henri Mitterand, *Zola, tel qu'en lui-même*, PUF, 2009, p. VI.

chez Zola à la fois une série de questionnements relatifs à sa propre démarche scripturale (remise en question, doute) et une tonalité de la rêverie et des regrets :

Veut-on savoir le style que je rêve parfois? Je suis trop de mon temps, hélas! j'ai trop les pieds dans le romantisme pour songer à secouer complètement certaines préoccupations de rhétorique. Nos fils se chargeront de cette besogne. Je garderai donc tous nos raffinements d'écrivains nerveux, les heureuses trouvailles, les épithètes qui peignent, les phrases qui sonnent. Seulement, dans ce style si capricieusement ouvragé, si chargé d'ornements de toutes sortes, je voudrais porter la hache, ouvrir des clairières, arriver à une clarté plus large. Moins d'art et plus de solidité¹⁴⁰.

Comme l'a remarqué Jean Kaempfer, c'est la « question du style¹⁴¹ » qui pose problème à Zola et qui le pousse à avouer son désenchantement. Il n'a pas encore réussi à inventer une forme, dépoussiérée des enjolivements romantiques, susceptible de s'adapter au positivisme et d'épouser, au plus près de la vérité, le contenu des romans. Voilà pourquoi il rêve à cette langue simple et savante. Derrière le désir se dissimule une contradiction. Car si le lyrisme infecte la forme naturaliste, il demeure, en même temps, comme Zola le confesse dans son portrait sur Duranty, nécessaire pour plaire au lectorat.

Relisons le panégyrique sur Flaubert où l'écrivain admire son style sobre, clair et rythmé. Or, il avoue également autre chose. Il affirme que Flaubert a « gardé au front comme une flamme lyrique¹⁴² ». Il y a en l'auteur de *Madame Bovary* comme un phénomène de dédoublement de personnalité qui transparaît dans cette alliance du lyrisme romantique et la justesse naturaliste :

[L]a dualité est restée en lui. Le lyrique n'est pas mort; il est demeuré tout-puissant, vivant côte à côte avec le romancier [...]. C'est de cette double nature, de ce besoin d'ardente poésie et de froide observation, qu'a jailli le talent original de Gustave Flaubert. Je le caractériserai en le définissant : un poète qui a le sang-froid de voir juste¹⁴³.

¹⁴⁰ « Les Romanciers contemporains », *OC*, t. XI, p. 247.

¹⁴¹ Voir, pour une présentation plus générale du style de Zola, l'analyse de Jean Kaempfer, *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, *op. cit.*, p. 155 et les suivantes.

¹⁴² « Gustave Flaubert », *Les Romanciers naturalistes*, *OC*, t. XI, p. 104.

¹⁴³ *Ibid.*

Ainsi, la confession de Zola d'être « gangrené de romantisme » prend un nouveau sens. Ne cherche-t-il pas, comme Flaubert, à donner à ses lecteurs « le frisson du grand¹⁴⁴ », à débrider par petites touches la vérité sobre par le lyrisme? Chaque article sur Flaubert est d'ailleurs pour Zola le lieu d'une introspection. Comme l'explique Hélène Dufour, « c'est le même, l'identique à soi, que le critique poursuit chez les autres, chaque portrait nous livre en fait deux profils : celui du modèle et, derrière, une ombre grise portée, celle du portraitiste¹⁴⁵. » Bouleversé par sa lecture de *L'Éducation sentimentale*, qui est certainement son roman de prédilection parce qu'il constitue, à ses yeux, la grande œuvre naturaliste du siècle, le romancier enlève ses appareils de critique pour ceux de l'autobiographe. Les deux études de ce roman, la première publiée en 1869, la seconde, lors de la réédition du livre, en 1879, commencent de façon identique. D'emblée, Zola rejette la posture d'expert littéraire parce qu'il se refuse à juger l'œuvre, s'en sentant incapable. Il préfère rendre compte de ses sentiments et de ses sensations :

Je confesse qu'aujourd'hui encore le calme ne s'est pas fait en moi. Et quand je songe aux six années laborieuses de l'auteur, je me sens pris d'une certaine honte à vouloir juger un tel effort en quelques heures. Je n'entends donc pas faire œuvre de juge. Je m'en sens incapable pour le moment [...]¹⁴⁶.

Ensuite, l'article dans *Le Voltaire* s'inscrit directement dans la subjectivité du critique qui analyse les effets qu'a eus sur lui la lecture : « D'abord, voici ma confession. J'écris ici sous l'empire de mes sentiments; ce sera moins de la critique que l'analyse très fidèle de ce que j'éprouve dans mon intelligence de lecteur¹⁴⁷. » D'emblée, un choc émotif et sensitif préside à l'écriture. Il ne s'agit pas d'une critique prenant en compte des critères formels et stylistiques. Zola est clair à ce sujet : il écrit dans

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴⁵ Hélène Dufour, *Portraits en phrases. Les Recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 30.

¹⁴⁶ « Causerie » [sur *L'Éducation sentimentale*], *La Tribune*, 28 novembre 1869; *OC*, t. X, p. 916.

¹⁴⁷ « Revue dramatique et littéraire [Gustave Flaubert : *L'Éducation sentimentale*] », *Le Voltaire*, 9 décembre 1879; *OC*, t. XII, p. 606. Dans *Les Romanciers naturalistes*, il répète encore une fois qu'il ne se sent pas capable d'étayer une critique sur ce roman : « L'analyse de *L'Éducation sentimentale* est impossible. » (*OC*, t. XI, p. 111.) Ici, ce sont des raisons formelles, plus qu'émotionnelles, qui expliquent l'interprétation entravée.

l'émotion d'après-lecture. Relatant son parcours frénétique, l'écrivain fait d'abord l'aveu d'une préférence et d'un besoin : « Toutes les fois que le besoin me prend de lire quelques pages de Flaubert – et c'est là un de mes besoins fréquents –, je vais droit à *L'Éducation sentimentale*¹⁴⁸. » C'est que, pour lui, Flaubert constitue l'initiateur du mouvement naturaliste. S'il dissèque bel et bien le roman flaubertien – en fait, il voudrait une analyse plus consciencieuse qui reconstruirait solidement l'œuvre, ce qu'il ne parvient pas à faire –, il utilise pourtant une terminologie sensible et intime. Il précise qu'il cause « en simple artiste » : il « conte [s]es sensations »¹⁴⁹. Le regard devient centripète, lorsqu'il est question de Flaubert, comme si le contact avec son œuvre générerait chez Zola une introspection.

Didier Philippon, dans la préface à *Gustave Flaubert*, a magnifiquement analysé la rhétorique confessionnelle et autobiographique que Zola, malgré lui, met en place dans ses études sur Flaubert. Nous citons le long passage qui retrace de façon précise la posture intime de l'écrivain naturaliste :

Il convient donc de porter une attention extrême à la mise en scène de la confession : s'inscrit-elle en marge du discours dogmatique, elle ne manque pas toutefois de rejoindre la vérité doctrinale du naturalisme, en lui apportant, qui plus est, le renfort du pathétique. Elle est plus libre, plus personnelle, plus nuancée, mais elle relève aussi d'une rhétorique savamment orientée vers l'explication paradoxale de l'échec de *L'Éducation sentimentale* par sa trop parfaite réussite. Il ne faudrait pas ignorer tout à fait, malgré le choix intimiste de la confidence, la portée pédagogique de l'article, écrit au plus fort de la campagne naturaliste. Mais, si elle est mise en partie au service d'une démonstration, la confession n'en recouvre pas moins un aveu véritable, qui échappe à la maîtrise didactique. Seulement, cet aveu n'est peut-être pas celui qui est fait ouvertement. Il y a une autre confession derrière la confession.

[...] Par un curieux effet de miroir, *L'Éducation sentimentale* oblige Zola à une deuxième confession, en l'amenant à réfléchir sur sa propre pente lyrique à l'agrandissement. Le malaise qui ne manque pas de naître en lui est alors assez semblable à celui qu'il éprouvait devant le style naturel, le style sans style, l'art sans afféterie de Stendhal. De même que ce dernier le poussait à avouer sa passion honteuse de la rhétorique, Flaubert le force ici à une comparaison embarrassante, entre le livre trop vrai et trop fort, et la tendance au poème ou à l'opéra des romans naturalistes (les siens, au premier chef), en

¹⁴⁸ « Revue dramatique et littéraire [Gustave Flaubert : *L'Éducation sentimentale*] », *Le Voltaire*, 9 décembre 1879; OC, t. XII, p. 606.

¹⁴⁹ « Causerie » [sur *L'Éducation sentimentale*], *La Tribune*, 28 novembre 1869; OC, t. X, p. 918.

contravention avec les préceptes théoriques qui devraient les commander : “Tous nos romans sont des poèmes à côté de celui-là”. “On n’ira pas plus loin dans la vérité vraie” que *L’Éducation sentimentale*, admet Zola, non sans regrets [...] ¹⁵⁰.

Le regard se retourne sur lui-même, comme pour une auto-observation, et dévoile bien une « écriture de l’intime ¹⁵¹ », une histoire personnelle, une tonalité confidentielle. C’est que *L’Éducation sentimentale* est pour Zola propice à l’épanchement sentimental puisqu’elle condense, de son propre aveu, le récit de sa vie :

Je me reconnais, c’est moi-même; j’ai voulu cela tel jour, puis je ne l’ai plus voulu le lendemain. Voilà ce que j’ai éprouvé, voilà la blessure dont je saigne encore, voilà ma misère que, jusqu’à cette heure, je n’avais pas osé me confesser. De là, ma passion à lire une œuvre qui est comme le résumé de notre existence ¹⁵².

Déclenchant une trajectoire réflexive, l’œuvre flaubertienne fait fonction de miroir permettant à la fois de plonger dans l’intériorité de Zola et d’organiser un jeu de comparaisons entre les deux œuvres. L’analogie dévoile les failles de la production romanesque zolienne. Si elle orchestre deux types de révélations (l’une intime, l’autre esthétique), c’est que l’œuvre n’est pas que le résumé de la jeunesse du siècle, elle est le parangon du roman naturaliste.

« L’anatomie littéraire ¹⁵³ » qui constitue la méthode critique de Zola devient, par un effet de renversement, un regard sur soi, une forme d’étude autobiographique et symptomatologique de sa personnalité, de son tempérament, de ses pensées. Au sein même du texte se côtoient le critique, l’observateur, le romancier et

¹⁵⁰ Didier Philippot, *Gustave Flaubert*, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 79-80.

¹⁵¹ Pour reprendre le titre de l’ouvrage de Pierre Dufief, *Les Écritures de l’intime de 1800 à 1914 : autobiographies, journaux intimes et correspondances*, Éditions Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2001, 207 p.

¹⁵² « Revue dramatique et littéraire [Gustave Flaubert : *L’Éducation sentimentale*] », *Le Voltaire*, 9 décembre 1879; *OC*, t. XII, p. 608.

¹⁵³ « Erckmann-Chatrian », *Mes Haines*, *OC*, t. X, p. 137.

l'autobiographe. La polarité des postures énonciatives – alliance du style pourfendeur de la critique et d'une tonalité intimiste de la confession – expose les multiples points de vue adoptés par l'écrivain. Au-delà de l'histoire littéraire qu'elle condense et commente, la critique rassemble un document humain de premier plan : évacuée de son impartialité et de sa fermeté, elle se transforme en tribunal intime où l'écrivain se dépossède de sa verve dogmatique pour avouer tout haut les discordances internes de son œuvre. Si, comme le formule François-Marie Mourad « faire de la critique, c'est [...] faire entendre sa voix dans le brouhaha des commentaires, se situer précisément dans un univers concurrentiel, réactif et dynamique¹⁵⁴ », c'est également prendre position, s'engager dans des polémiques, défendre ses conceptions esthétiques. Toutefois, la lecture des portraits que Zola écrit de Flaubert et de Stendhal expose un autre versant, plus intimiste, à la critique zolienne. En voulant être le successeur de Victor Hugo et d'Honoré de Balzac, en portant son admiration sans bornes au maître Flaubert, il s'élabore une filiation artistique avec laquelle il partage plusieurs idées et méthodes. Ce faisant, il devient le récapitulatif des genres littéraires qui l'ont précédé. N'est-il pas, en quelque sorte, à travers cette litanie de regrets et d'aveux, en train de se constituer une hérédité culturelle? En dressant le bilan de l'histoire littéraire, en termes de « lutte fatale qui a lieu entre les idéalistes et les naturalistes¹⁵⁵ », Zola écrit aussi sa genèse esthétique sur un modèle quasi darwinien. Mais, en reconnaissant justement son impuissance à se déposséder du lyrisme, n'avoue-t-il pas que « le naturalisme zolien [...] est romantique aussi sûrement qu'il est naturaliste¹⁵⁶ »? En diagnostiquant ses erreurs et ses limites, il met aussi l'accent sur ses réussites, car c'est sa postérité qu'il engage au miroir de ses idoles. Par ses regrets, il éclaire, de la même façon que par ses réserves et ses admirations, sa position dans l'histoire, et par-delà, celle de son œuvre. La critique sous la forme confessionnelle est, dès lors, pour le romancier une manière d'authentifier sa pratique d'écriture par une parole de

¹⁵⁴ François-Marie Mourad, *Zola critique littéraire*, op. cit., p. 107.

¹⁵⁵ *Le Roman expérimental*, OC, t. X, p. 1222.

¹⁵⁶ Jean Kaempfer, *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, op. cit., p. 95.

vérité. Elle révèle un regard lucide. Le ton personnel de la confidence suggère des effets de révélations qui rejoignent ses postulats théoriques (le « tout-dire » si cher à l'écrivain). Or, ce « tout-dire » emprunte aussi la voie de l'intime. Non seulement la pratique journaliste, mais la démarche romanesque dépassent le discours doctrinal du *Roman expérimental* et dévoilent la subjectivité, l'imagination, la tendance au grossissement qui créent les mythes zoliens. C'est d'ailleurs ce qui fait, selon Maupassant et selon nous, la puissance des *Rougon-Macquart* :

Ce sont des poèmes sans poésies voulues, sans les conventions adoptées par ses prédécesseurs, sans aucune des rengaines poétiques, sans parti pris, des poèmes où les choses, quelles qu'elles soient, surgissent égales dans leur réalité, et se reflètent élargies, jamais déformées, répugnantes ou séduisantes, laides ou belles indifféremment, dans ce miroir grossissant, mais toujours fidèle et probe que l'écrivain porte en lui¹⁵⁷.

Le regard sur le monde est tributaire d'une plongée en soi qui constitue alors un autre moyen d'imaginer, de créer et de construire la fiction. Dans ces conditions, comme le commente Maxime Gaucher dans une critique sur le naturalisme au théâtre, le livre « procède du confessionnal et de l'alcôve¹⁵⁸ », en ce qu'il fait affleurer dans le corps du texte des reliquats d'examen de conscience et des aveux, volontaires ou involontaires, de l'auteur. Certes, Zola est un écrivain qui accuse, mais il est aussi un homme qui avoue.

¹⁵⁷ Guy de Maupassant, *Émile Zola, op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁸ Dans sa critique sur le naturalisme au théâtre où il reproche à Zola de vouloir tout dire et tout montrer, Maxime Gaucher compare les genres romanesque et théâtral au regard du tout-dire et du tout-montrer : « tous [les grands maîtres du théâtre comme Shakespeare] font voir par des images sensibles combien il est vrai qu'il est impossible de tout dire et de tout montrer sur la scène. Le théâtre n'est pas le livre, qui, lui, procède du confessionnal et de l'alcôve, s'adressant, portes et fenêtres closes, à une personne seule. Il est des choses qu'on peut dire quand on est deux et que l'on tait dès qu'on est trois. Au théâtre on est plus de trois, beaucoup plus. » (Maxime Gaucher, « Causerie littéraire », *Revue politique et littéraire. Revue des cours littéraires*, 2^e série, t. XVII, 9^e année, n° 20, 15 novembre 1879, p. 473.) Il y aurait un travail plus fouillé à faire sur cette question de la lecture, au regard du modèle de la confession, et sur la distinction entre le « tout-dire » dans le roman et au théâtre. On le sait, à plusieurs reprises, Zola a adapté ses romans en pièces, sans réel succès. Il a aussi abondamment commenté la problématique du théâtre contemporain et revendiqué un théâtre naturaliste (dans « Le Naturalisme au théâtre », *Le Roman expérimental, OC*, t. X, p. 1231-1258; *Le Naturalisme au théâtre, OC*, t. XI, p. 279-530.)

CONCLUSION

L'homme, en Occident, est devenu
une bête d'aveu.

– Michel Foucault¹

« Bête d'aveu », le personnage zolien l'est certainement, lui qui est hanté, torturé et possédé par sa bête humaine, qui le force à avouer malgré lui ses intimes secrets. Plurielle, polysémique, abyssale, la bête humaine, si l'on suit la logique de la liste des titres imaginés par le romancier pour le roman éponyme, c'est « ce qu'on ne voit pas » : elle fait référence à « l'instinct », à « l'excrétion », à « l'Inconscient » et à « l'idée fixe ». Elle renvoie aussi à des états seconds, celui de l'aboulie (« sans vouloir », « sans raison », « pour rien », « par instinct », « sans volonté », « l'impulsion », « le mal de la volonté ») et celui de l'aliénation mentale (« l'accès », la « folie morale », « la folie homicide »). Elle signale également le sauvage, la primitivité en soi et, ultimement, l'origine (« le sauvage ancêtre », l'« atavisme préhumain », « l'obscur origine »)². Être de la sensation, de l'impulsion et de la mémoire, elle fait advenir le passé et l'oublié. Repoussant les frontières du représentable et du dicible, elle dit et produit le vrai. Parce qu'elle incarne l'autre du moi, c'est-à-dire ses pulsions irrésistibles, ses inclinaisons inavouables, son inconnu abyssal, elle est bien une bête de luxure et de crimes : inévitablement, elle se transforme en bête d'aveux dont le rôle est de dessiner les contours du primitif et du refoulé qui se cachent dans les coulisses du corps. La bête humaine a une parole (« le cri de la bête³ » est un autre titre auquel Zola a songé), ou plutôt elle est la voix fondatrice, intime, subjective, pulsionnelle du personnage. Envahissante, elle prend possession de la volonté : elle personnifie le « malgré soi » et le « contre soi », ce qui s'accomplit en dehors du vouloir par un effet de poussée interne, de réflexion (au sens

¹ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 80.

² La liste des titres provisoires de *La Bête humaine* se trouve dans le dossier préparatoire du roman, NAF 10272, f^{os} 297-304; reproduit par Henri Mitterand, Pl., t. IV, p. 1758-1759.

³ Dossier préparatoire de *La Bête humaine*, f^o 300. (Pl., t. IV, p. 1759.)

d'automatisme), de ressac. Tapie dans le « coin » obscur, inconscient et énigmatique, du moi, elle génère des envies irrépressibles et indéfinies de « l'autre chose » et de l'interdit. Elle a souvent soif de sexe et de sang. La psychiatrie et la psychologie expérimentale l'appelleront altération de la personnalité, dédoublement du moi, dipsychisme, états de la conscience alternée : la bête, comme autre en soi, signale la complexité de l'organisation. Pour la psychanalyse, elle serait le « ça », en ce qu'elle hante le moi; elle pourrait être aussi une métaphorisation du retour du refoulé, puisqu'elle fait surgir dans le présent les fantômes du passé. Comme l'explique Françoise Gaillard,

la bête n'est pas morte. [...] Il y a donc de l'autre en soi, ne serait-ce qu'à l'état de traces, de vestiges. Et cet autre dont l'empreinte formelle gît au plus profond de notre organisation biologique, dont le souvenir est enfoui au plus profond de notre structure psychique, menace à tout moment de faire retour dans notre corps (hérédité), dans notre conscience (ça), pour les habiter, pour les hanter⁴.

La bête fait, en effet, retour dans le corps et dans le langage.

L'œuvre zolienne est fondée – Auguste Dezalay, entre autres, l'a admirablement démontré⁵ – sur la loi du retour du passé que l'hérédité et la bête humaine métaphorisent : les ancêtres sont toujours présents dans l'être biologiquement déterminé par des drames anciens. Ces revenants ataviques mettent en fiction les théories sur la dégénérescence de Morel et de Moreau de Tours, ainsi que le passage intergénérationnel des névroses et la possibilité d'une contamination du patrimoine génétique. Le roman naturaliste s'appuie sur un principe de l'imitation et de la répétition du même dans l'autre (plus rare étant la loi de l'innéité). « La peur des revenants [...] de ce qui, du passé ancestral peut, avec eux [les ancêtres] faire retour en chacun d'eux [des personnages]⁶ » tараude les consciences et les corps (pensons à Jacques Lantier). Or, cette peur liée à la remontée du passé historique,

⁴ Françoise Gaillard, « La Peur des revenants », dans *Littérature et médecine ou les pouvoirs du récit*, sous la dir. de G. Danou, BPI/Centre Pompidou, coll. « BPI en actes », 2001, p. 98.

⁵ Auguste Dezalay, *L'Opéra des « Rougon-Macquart »*. *Essai de rythmologie romanesque*, Klincksieck, 1983, 353 p.

⁶ Françoise Gaillard, « La Peur des revenants », *op. cit.*, p. 92.

biologique, ancestral renvoie aussi à la réminiscence du passé intime et individuel des personnages. Il y a donc deux formes de retours chez Zola : le grand retour brutal de l'hérédité et de l'archaïque, qui fait de l'homme le « récapitulatif de tout ce qui l'a précédé⁷ », et le « petit » retour du passé personnel, c'est-à-dire comportemental, fautif, événementiel, qui fonde une individualité et une subjectivité. Le regard lucide que le personnage porte sur lui engendre parfois un déchiffrement des crises qu'il vit, mais il amène aussi son cortège d'afflictions et de douleurs, car il réactive, la plupart du temps, la tare héréditaire. L'aveu, en ce qu'il énonce parfois le refoulé, qu'il se déploie sur le mode de la revenance et de l'hallucinoire, qu'il s'appuie sur un principe de transmission et qu'il est le reflet subjectif d'une vérité et d'une réalité, est un procédé de répétition : il incarne ce qui revient hanter le présent. Lieu de l'énonciation, verbale ou corporelle, volontaire ou involontaire, de la mémoire où émergent les vestiges enfouis et oubliés d'un passé, l'aveu s'accompagne de délires, de rêves, de fantômes.

Extériorisant la psyché, l'aveu surgit durant ces « vies secondes », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Tony James⁸, que sont l'extase, le somnambulisme, l'hallucination, le rêve éveillé, le dédoublement de la personnalité, l'aliénation intermittente. S'il y a bien, au XIX^e siècle, une analogie frappante, d'un point de vue psychologique, entre l'activité onirique et la folie (Moreau de Tours, Jules Baillarger et Alfred Maury, entre autres, l'ont démontrée), force est de constater que, dans l'œuvre zolienne, l'énonciation est aussi contaminée, voire fomentée, par ces états intermédiaires. N'y aurait-il pas alors une concomitance entre l'onirisme et la révélation? Sinon comment expliquer cette « voix involontaire du rêve⁹ », ces

⁷ Jean-Louis Cabanès, « À fleur de peau, au fond du corps : sensation et archive », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, sous la dir. de V. Cnockaert, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 154. Françoise Gaillard fait aussi de l'être humain le compendium de l'histoire : « L'homme, comme nos sociétés policées l'ont façonné, ne constitue donc pas le point d'aboutissement d'une longue série de transformations. Il en est le récapitulatif. Il en est la toujours vivante histoire. » (« La Peur des revenants », *op. cit.*, p. 94.)

⁸ Tony James, *Vies secondes*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1997, 308 p.

⁹ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1012.

divulgations hallucinées, ces logorrhées délirantes révélant non seulement une folie passagère, mais des vérités intimes? Car si l'aveu est un retour en bloc de souvenirs (les nombreux poids, masses et boules qui remontent vers la bouche et qui matérialisent la densité du caché), il suggère, lorsqu'il est uni au rêve, un dédoublement du langage dans la folie. Cela éclaire la concordance de l'aveu et du rêve, de la parole torturée et du délire, de la confession et de l'agonie : l'état second, pathologique et morbide, canalise la mémoire, les réminiscences et l'aveu du secret. Les personnages zoliens avouent, de façon automatique, sous la torture des souvenirs, sous la poussée de la bête humaine et sous l'intensification d'une sensation interne. Dès lors, l'état psychologique second, celui de la somnambule qui parvient à se guérir, celui du rêveur éveillé qui admet son adultère, celui de l'halluciné qui confesse son crime, apparaît comme un espace de lucidité, où le personnage ne fait qu'un avec sa parole : l'être rêvant est le sujet du dit spontané, ou pour reprendre Foucault, « le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé¹⁰ ». Or, il coïncide aussi avec la manière dont il énonce son aveu et avec l'état d'esprit dans lequel il le profère. Ainsi, n'incarne-t-il pas, à la fois dans son corps et dans son délire, ce qui le scinde, ce qui le déchire, ce qui le caractérise et surtout « ce qui le fait échapper à lui-même¹¹ »? Zola accorde aux phénomènes oniriques et délirants une valeur ambiguë : simultanément lieux de la déraison et de la mémoire, de l'authenticité et de l'automatisme, ils sont, dans la majorité des cas, des vérités intensément vécues et exprimées.

L'aveu, tel que nous l'avons défini dans cette thèse, ne se limite pas à un acte de parole dans lequel l'individu délinquant reconnaît une responsabilité. Il est plutôt poétique, scientifique, corporel, érotique, transgressif et involontaire. Acte poétique, l'aveu dans le roman renvoie au « tout-dire », car il s'inscrit comme un marqueur textuel naturaliste : avouer, c'est bien, de façon métaphorique, reproduire dans la fiction la posture intellectuelle de l'écrivain. Acte scientifique, il fait fonctionner (ou

¹⁰ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 82.

¹¹ *Ibid.*, p. 93.

détailler) les systèmes disciplinaires et les sciences du sujet. Acte du corps, aussi : par son action réflexe, ses poses éloquentes, ses gestes signifiants, le corps, en régime zolien, discourt à l'insu du personnage. Il est parlant. Acte érotique, il rend sensible l'interdit et il permet d'en jouir par sa répétition dans l'énonciation : pensons à Madame de Rieu, dans *Madeleine Férat*, qui répète voluptueusement l'aveu pour prolonger les délices de la débauche, et à Serge Mouret, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, qui ne « pouvait confesser sa faute sans glisser malgré lui au besoin de la commettre encore en pensée¹² ». Acte transgressif, il dévoile une passion illicite, et fracasse les règles et les normes qu'il remet en question (Marthe Mouret, avouant malgré la suggestion, son désir pour son maître). Acte involontaire, finalement, il surgit du réflexe, de la folie et du rêve.

Il y a donc dans le roman naturaliste, où on parle follement, où les souvenirs débordent de l'enveloppe corporelle poreuse¹³ et laissent des marques sur la chair et la psyché, où le corps dévoile, souvent avant les mots, les secrets, où les lieux institutionnels du parler vrai échouent à faire advenir la vérité, une réflexion sur le langage et sur la communication. L'écriture zolienne décompose, dénoue, déstructure les manières d'avouer. Nous avons vu que c'est moins l'acte ritualisé de la vérité, comme la confession religieuse, l'interrogatoire et le traitement moral, qui produit le vrai dans la fiction que l'énoncé involontaire (la voix du rêve, l'aveu malgré soi, les paroles folles). Plus que d'une reconnaissance de culpabilité et de responsabilité inhérente à la pratique de l'aveu, nous avons constaté que ce qui se cristallise dans ce que Zola nomme « le besoin de l'aveu¹⁴ » ou encore « le besoin de tout dire¹⁵ » sort d'un cadre fixe et rigide : le vrai ne surgit pas grâce à l'institution (dans l'œuvre, on

¹² *La Faute de l'abbé Mouret*, Pl., t. I, p. 1482-1483. La suite de l'extrait est aussi intéressant : « N'imposerait-il pas silence à sa fange ! Il rêvait de se vider le crâne, pour ne plus penser ; de s'ouvrir les veines, pour que son sang coupable ne le tourmentât plus. [...] [L]a faute recommençait toujours [...] ». (ibid.)

¹³ Dans *La Bête humaine*, Zola écrit, à propos de Séverine, « les souvenirs la débordaient, jamais encore elle n'avait éprouvé un si cuisant besoin de tout dire à son amant, de se livrer toute. » (ibid., p. 1192.)

¹⁴ Ibid., p. 1194.

¹⁵ Ibid., p. 1192.

se confesse rarement au confessionnal et au commissariat). L'important dans ces aveux ne se situe pas dans ce qui est dit, mais plutôt dans ce qui fait retour (pulsion, instinct, désir) et introduit un savoir jusqu'alors caché pour autrui. L'aveu se définit donc, en régime naturaliste, comme tout acte de communication, volontaire ou involontaire, verbal ou corporel, exhibant, par un effet de retour sur soi, une vérité intime du sujet et participant à l'expression de l'intériorité de l'individu. Il se greffe souvent sur une double découverte : celle d'un corps désirant et celle de la pathologie. Par exemple, l'étude des aveux des criminels zoliens (Thérèse, Laurent, Jacques et Séverine) nous a montré que c'est moins le décèlement du crime et d'une imputabilité qui importe pour le romancier que la coïncidence de l'aveu du délit et la reconnaissance du désir et de la folie. Dans *La Bête humaine*, la volonté de dire le crime relève d'un processus physiologique qui s'arrime à un désir érotique : Séverine a « comme le désir physique » d'avouer, « qu'elle ne distinguait plus son désir sensuel »¹⁶. La confession dénoue alors non seulement la part cachée, incontrôlable, du moi, mais l'incidence du sensible et du sensuel sur la parole : être désirant, Séverine est aussi un être avouant. L'aveu révèle également les mécanismes psychologiques et physiologiques qui régissent le fonctionnement d'une mémoire « subjective », comme le dit Théodule Ribot, « celle de nous-même, de notre vie physiologique et des sensations ou sentiments qui l'accompagnent¹⁷. » L'aveu chez Zola est aussi un phénomène de dépossession : que ce soit de la virginité au confessionnal, de l'identité par l'institution judiciaire ou psychiatrique, de la raison et de la volonté ou encore, d'un point de vue poétique, du style, il signe une perte. Mais en même temps qu'il dépossède, il ouvre une brèche vers l'inconnu souvent abyssal, il forme du vrai.

Il s'agissait dans cette étude de cerner l'entrecroisement des pratiques discursives de l'aveu et de la vérité appartenant au domaine scientifique et celles relevant de la littérature. Qu'est-ce qu'un aveu pour le psychiatre, le magistrat, le

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Théodule Ribot, *Les Maladies de la personnalité*, Félix Alcan, 1885, p. 123.

prêtre et l'écrivain au XIX^e siècle? Quelles modalités de l'aveu ont été reconnues, utilisées, pensées et remodelées par les discours savants et littéraires? Comment la science parvient-elle à catalyser le vrai à partir du sujet déviant? Comment le roman fait-il signe à travers les aveux stylistiques de son auteur? Surtout, comment la littérature met-elle en scène le jeu de la vérité en se réappropriant les dispositifs scientifiques de lecture des secrets de l'individu? Avec ses tableaux nosographiques, résultant d'un *délire scopique* qui anime l'époque, la médecine propose, en effet, des taxinomies des manifestations psychophysiologiques révélatrices de l'intériorité du sujet. La clinique au XIX^e siècle a ouvert, comme le rappelle Michel Foucault, « le langage à un domaine nouveau : celui d'une corrélation perpétuelle et objectivement fondée du visible et de l'énonçable¹⁸. » C'est dans ce cadre épistémique que nous avons essayé de repenser le roman zolien. Entre le visible et l'énonçable, c'est toute une poétique de la révélation qui s'élabore. Entre ce qui s'offre au regard clinique, anthropométrique ou judiciaire et ce que le sujet avoue malgré lui, c'est effectivement la question de la mise à nu de l'intériorité qui surgit et qui s'arrime à celle de la dépossession de soi.

L'aveu chez Zola est surtout un acte corporel. L'introduction d'une interaction féconde entre le corps et la psyché modèle, dans son œuvre, la manière de dire l'intime et le secret. En effet, la vérité, en se dévoilant à la fois dans le dit impulsif et dans le non-dit incontrôlable, orchestre une corporéité de l'énonciation : le langage vrai est surtout physiologique. Afin de comprendre comment le corps est producteur de sens et de discours de vérité, il importait de revenir sur l'armature du savoir qui a construit les liens entre le moral et le somatique. De la physiognomonie de Lavater à la psychologie expérimentale de Ribot, nous avons retracé une *épistémè*, qui borne le siècle, du corps avouant comme le lieu des affects, des pathologies, des instincts et des forces obscures qui régissent l'individu : c'est par lui qu'on fait parler et qu'on identifie la marginalité, la perversion, la déviance. Zola poursuit, dans ses romans, la

¹⁸ Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, PUF, coll. « Quadrige. Grands textes », 1963, p. 200.

description de ce corps-vérité levant le voile sur l'intériorité du sujet. Devenu enjeu social tout autant que médical et littéraire, le corps est l'objet d'études savantes visant à dévoiler ses contours, ses expressions et ses secrètes impulsions. Placé sur l'échiquier du *scopique*, il est investi de multiples regards, casuistique, anthropométrique, psychologique, psychiatrique, qui cherchent à transformer le sujet (et ses manifestations psychosomatiques) en « cas » et en taxinomie. L'analyse du singulier dans le but d'une démonstration (clinique ou fictionnelle : les frontières entre les deux disciplines sont souvent poreuses) et l'examen, fondé par une collection de techniques inédites (hypnose, suggestion, anamnèse) et d'outils spécialisés (photographies, électrothérapie), sont autant de manières de regarder, d'entendre et de dire les vérités du corps et de la psyché.

L'aveu est donc lié aux histoires de cas. Les casuistiques (religieuse, judiciaire, anthropométrique, psychiatrique et médico-littéraire) inventent et configurent un ensemble de comportements illicites, anormaux, pathologiques : classifications des péchés, des crimes, des signes du corps déviant, de l'âme débauchée ou de l'esprit détraqué. Elles cernent et gagnent la singularité qui « fait cas »¹⁹. S'ils servent à établir les éléments fondateurs de la clinique, de la nosologie, de l'étiologique et de l'histoire littéraire²⁰, les cas singuliers sont aussi des composantes structurales de la fiction naturaliste. On ne s'étonnera donc pas que, lorsqu'il découpe la société en « quatre mondes »²¹, le monde du « Peuple », des « Commerçants », de la « Bourgeoisie », du « Grand monde », Zola réserve une place particulière à quatre personnages marginaux (la putain, l'artiste, le meurtrier et le prêtre) qu'il regroupe dans le « monde à part ». Collection d'excentriques et de « cas limites », le « monde à part » pourrait intégrer d'autres figures dans sa taxinomie, comme celles de l'hystérique et du fou. Le romancier le répète régulièrement, il travaille toujours à

¹⁹ Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités », dans *Penser par cas*, sous la dir. de J.-C. Passeron et de J. Revel, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 16.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹ « Détermination générale », f° 22; *FRM*, t. I, p. 50. (Pl., t. V, p. 1734.)

partir de « sujets gâtés²² ». Matières premières de l'invention naturaliste, les zones obscures de la raison et de la folie, les déviations aux conventions, les transgressions aux lois constituent une source inépuisable de romanesque et de vrai. La monstruosité, comme écart par rapport à la norme et à la nature, est un principe énergétique et créateur chez Zola. Ne note-t-il pas, à la suite de sa lecture du traité sur l'hérédité naturelle de Prosper Lucas, qu'il s'intéresse à « l'hérédité des monstruosité²³ »? On le voit, l'anomalie est ce qui donne forme à l'homme et qui révèle le vrai. La singularité nourrit l'œuvre zolienne.

Dans le but de bien délimiter la question, nous avons tout d'abord abordé la singularité du prêtre sous l'angle de son incertitude biologique (à la fois féminin et masculin, chaste et pervers), de son ambiguïté sociale (à la fois agent politique et maître de l'intimité familiale) et de sa sur-initiation à la sexualité et de sa mal-initiation au savoir du corps²⁴. Le prêtre, chez Zola, est la figure emblématique du marginal parce qu'il renie la vie corporelle et initie sexuellement les femmes. Dans ces conditions, il ruine leur faculté à embrasser leurs rôles fondamentaux dans la cellule familiale : l'amante et la mère sont sacrifiées au profit d'une esclave dressée par et pour l'Église. Elles sont enfermées dans un fantasme borné (celui de l'amour divin) et emprisonnées dans un carcan étroit, dans une idée fixe, dans un entre-deux. L'éducation délétère au catéchisme captive leur imaginaire, limite leur intelligence, développe des maladies comme l'hystérie et la perversion : elles sont, dans l'œuvre zolienne, des déréglées du sang, du sexe et du sens.

Dans la continuité de cette liminalité, nous avons constaté la singularité de l'hystérique : en conflit avec les règles sociales, elle est une femme du dehors qui met en jeu, par son inconduite, la norme collective et le modèle familial. Elle est

²² Zola justifie ainsi le choix de ses sujets : « Nous cherchons les causes du mal social; nous faisons l'anatomie des classes et des individus pour expliquer les détraquements qui se produisent dans la société et dans l'homme. Cela nous oblige souvent à travailler sur des sujets gâtés, à descendre au milieu des misères et des folies humaines. (« Lettre à la jeunesse », *OC*, t. X, p. 1228.)

²³ « Docteur Lucas. Hérédité naturelle », f° 7; *FRM*, t. I, p. 98. (*Pl.*, t. V., p. 1700.)

²⁴ Voir, sur ces catégorisations, Marie Scarpa, « Le Personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 25-35.

également la somnambule, la rêveuse éveillée, l'extatique soumise à son maître qui nourrit son désir impossible. Elle oblige aussi, dans certains cas, à une redéfinition, au regard de sa névrose, des concepts religieux comme l'extase, la possession, le miracle et la vision. Elle engendre une médicalisation et une *pathologisation* des activités dévotionnelles. Mais surtout, elle est une figure de l'aveu puisqu'elle ne cesse de manifester et d'exposer « l'invisible en soi²⁵ ». Elle joue le rôle de « révélateur psychologique²⁶ » parce qu'elle donne corps aux fantasmes, aux désirs, aux interdits qui la définissent. Elle est bien, comme l'affirme Bertrand Marquer, « le moule expérimental de la vie psychique²⁷ » et corporelle. Car si elle extériorise sa psyché et sa conscience, elle révèle aussi l'incontrôlable et l'altérité de son corps (les convulsions, la matrice montante, la boule ascendante, etc.).

Également, nous avons analysé la singularité du meurtrier : « Le cas », autre titre imaginé pour *La Bête humaine*²⁸, renvoie au triple sens du mot. Il signale l'évolution d'une maladie (celle de la folie meurtrière de Jacques Lantier), une situation fixée par la loi, c'est-à-dire, plus précisément, « un ensemble de circonstances qualifiant un acte et pouvant modifier l'application d'une règle²⁹ » (le crime sans raison) et, surtout, un individu décrit, mesuré, épinglé dans ses anormalités. Le cas déstabilise le système judiciaire par son délit inintelligible, l'obligeant à se remettre en question et à redéfinir son herméneutique fondée sur une lecture des signes corporels. Il raille le regard savant qu'il défie de ses irrégularités. Impulsion passive, comportement en apparence sain, lucidité du criminel, et, finalement, absence de motifs et d'intérêts rendent difficile l'exercice du pouvoir de punir puisque ces états suggèrent à la fois l'aliénation et l'entendement. Il incarne,

²⁵ Marcel Gauchet et Gladys Swain, *La Pratique de l'esprit humain. L'institution asilaire et la révolution démocratique*, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 506.

²⁶ Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008, p. 368.

²⁷ *Ibid.*, p. 371.

²⁸ Dossier préparatoire de *La Bête humaine*, f° 303. (Pl., t. IV, p. 1759.)

²⁹ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 224.

dans le récit naturaliste, une forme de désaveu de la science, un constat d'échec devant le progrès scientifique.

Aussi, nous avons étudié la singularité du fou : la division du sujet aliéné contribue à un dédoublement de l'énonciation. En effet, les aveux de l'insensé dénouent une vérité subjective, un souvenir harcelant ou encore un désir interdit. Dans l'œuvre zolienne, la folie est productrice d'aveux. À l'instar des psychiatres de son époque considérant de plus en plus le pouvoir des mots, Zola rappelle l'importance du langage du délirant. Parlant comme un halluciné, celui-ci dévoile tout haut, malgré lui, ses pensées : il articule une parole authentique et sincère qui remet en question le vrai du roman. En somme, les aveux en folie ne disent-ils pas que la vérité n'est pas objective ni scientifique ni naturaliste? Nonobstant tous les regards savants, tous les outils spécialisés, toutes les méthodes analytiques et herméneutiques, le vrai ne se constitue-t-il pas de la subjectivité? Gauchet et Swain soulignent d'ailleurs que, parfois,

la vérité parl[e] par la bouche d'un individu en son absence en tant qu'individu, s'exprimant au travers du sujet et en supplantant le sujet, manifestant sa consistance transcendante dans l'articulation de son incarnation dans l'homme et de l'oblitération des facultés de l'homme par lequel elle s'énonce³⁰.

L'aveu malgré soi signale la part de l'autre en soi, la montée d'une voix interne et d'une vérité dérobée. Si l'inconscient est, comme ils rappellent, « cette puissance autonome autant qu'invincible du vrai à s'exposer et à s'énoncer, de par le sujet ou à l'insu du sujet³¹ », il se greffe, dans l'œuvre zolienne, au mécanisme de l'aveu en folie. Par l'échappée d'une parole fondamentale, le personnage témoigne de l'incontrôlable qui le régit. Ne démontre-t-il pas que la vérité est logée à l'intérieur de soi? Elle surgit bel et bien dans ce moment de césure d'avec soi-même et de rapt du moi par la bête humaine.

³⁰ Marcel Gauchet et Gladys Swain, *La Pratique de l'esprit humain*, op. cit., p. 502-503.

³¹ *Ibid.*, p. 504.

Finalement, nous avons terminé notre étude sur la question de la singularité du génie : observé, étiqueté, analysé, le sujet d'exception, examiné durant tout le siècle, est intégré dans un système de pensée médico-littéraire qui lui assigne une marginalité. Son style est son aveu. La figure du prodige se constitue à travers un modèle de la confession psychophysiologique qui passe par une empreinte stylistique. Il se révèle tel qu'il est dans l'automatisme de son écriture et dans l'intensité de l'activité créatrice, là où, malgré les formules dogmatiques et les gainages théoriques, il échappe à lui-même et où il se « confess[e] à nous, sans le vouloir³² ». D'où la critique littéraire comme repérage des aveux dans le récit. C'est ce que Zola affirme lorsqu'il explique trouver des aveux dans chaque vers³³ et « une confession [...] au bout d'une phrase perdue³⁴ » ou encore lorsqu'il avoue être gangrené par le lyrisme romantique. Dans le creux des mots et dans les replis du style se décèlent des rêves, des espoirs, des envies. Le texte devient une illustration de la psyché et du corps écrivant, ou encore, pour d'autres plus radicaux comme Max Nordau, il se transforme en signe de sa dégénérescence et de sa perversité. C'est pourquoi les aliénistes et les psychiatres du XIX^e siècle s'intéressent à l'écriture hystérique, automatique, aliénée³⁵. Baillarger, d'ailleurs, fonde sa théorie de l'automatisme sur l'étude d'un manuscrit d'un monomaniac; le docteur Lauppts étudie les invertis par sa lecture d'une confession anonyme envoyée à Zola ou à partir d'extraits du *Portrait de Dorian Gray* révélant, selon lui, les tendances homosexuelles d'Oscar Wilde. Parce qu'ils y trouvent, sous forme d'aveux, une illustration de leur thèse, les médecins s'engagent dans le décryptage de l'écriture. Dans les associations d'idées, les ellipses, les idiomatismes, ils voient une incarnation scripturale de la folie³⁶. Or, si, pour Zola,

³² « Les Chansons des rues et des bois [Victor Hugo] », *Mes Haines, OC*, t. X, p. 85.

³³ *Ibid.* La citation exacte est : « chaque vers était un aveu ».

³⁴ « Lettres parisiennes », *La Cloche*, 15 juin 1872; *OC*, t. X, p. 954.

³⁵ C'est pourquoi aussi lors du centenaire de l'hystérie les surréalistes rendront hommage à ces « premières prêtresses de l'automatisme psychique » que sont les hystériques. (Voir Frédéric Gros, *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1997, p. 52 et les suivantes.)

³⁶ Voir sur ce point : Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, plus particulièrement p. 379-456; Philippe Artières, *Clinique de l'écriture*.

les aveux de l'œuvre renvoient à une dimension psychophysiologique du génie (et non pas de la dégénérescence), ils sont surtout abordés dans leur portée esthétique et engendrent un regard introspectif sur sa propre production littéraire.

De *La Confession de Claude* à *Vérité*, nous avons constaté que la question de l'aveu traverse l'œuvre zolienne. Que ce soit la confession religieuse, l'aveu de l'hystérique, l'observation savante des morphologies anatomiques, les mécanismes psychophysiologiques, les aveux fous et hallucinés ou encore les empreintes stylistiques, elle a été analysée dans ses dessous et ses dehors, sur sa surface et sa profondeur. De la médecine aux romans d'Émile Zola, cette étude a aussi tenté de dégager les articulations du physique et du psychique, du morphologique et du moral, de la mémoire et de la sensation, du visible et de l'invisible, et plus globalement des aveux du corps. Les jalons posés entre l'histoire des savoirs et la littérature tracent le parcours d'une pratique réflexive sur la révélation de l'inavouable et du caché. Le récit zolien, on l'a montré, est fondé sur une dialectique du voilement et du dévoilement de la société et de l'individu. Ainsi, les scènes d'aveux et de divulgations, en ce qu'elles mettent en l'avant les métaphores chères à Zola pour décrire son travail, comme « mettre à nu », « dévoiler », « dire le vrai », deviennent le lieu d'une réflexion sur l'écriture naturaliste et sur son fonctionnement. Si l'aveu est à ce point présent dans l'œuvre, c'est qu'il est effectivement un « acte textuel singulièrement naturaliste³⁷ », comme l'écrit Arielle Meyer. Il questionne la structure du récit parce que le besoin de raconter ce qui se présente comme inavouable et la volonté de dévoiler le somnolent, le refoulé et l'inscient sont autant les fantasmes de l'écrivain que les définitions de l'aveu. Il nous semble dès lors que la manière dont le romancier travaille le signe-aveu, d'une part comme répétition, retour, revenance du

Une histoire du regard médical sur l'écriture, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », Le Plessis-Robinson, 1998, 270 p.; Frédéric Gros, *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, op. cit.

³⁷ Arielle Meyer, *Le Spectacle du secret : Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, p. 225.

passé dans le présent; d'autre part, comme langage du corps et sur le corps, permet d'y voir et d'y lire une mise en abyme de l'œuvre naturaliste.

Le roman zolien est, en effet, avouant en ce qu'il lève les voiles sur le censuré, les marges et les coulisses. En fait, il avoue son époque : volubile, il dit haut et fort ses haines et ses critiques envers le régime impérial et envers cette nation fiévreuse qui dénaturent et détraquent les individus. Il est donc loquace; et l'aveu est une de ses activités de prédilection, parce qu'il permet *a priori* de « tout dire »³⁸. Or, nous l'avons vu, tout n'est pas dit dans l'œuvre zolienne. Derrière les « guenilles humaines » dévoilées se cachent de l'inavouable. N'est-ce pas ce que reconnaît l'écrivain en mettant en scène dans ses récits des systèmes de lecture défailants et lacunaires? Les romans fondés sur une quête de secrets recelés intègrent une herméneutique qui reproduit, fidèlement ou ironiquement, les mécanismes d'écriture de l'œuvre naturaliste : les spécialistes de la vérité (le prêtre, le médecin, l'enquêteur), s'ils sont des doubles romanesques du romancier, font de la fiction plus que de la réalité³⁹, ils génèrent moins des aveux que de l'erreur. Ils sont constamment en carence ou en excès d'interprétation. La lecture des traces et des indices est régulièrement en faillite dans le roman zolien : pensons au policier retraité Michaud qui échoue à saisir le crime de Thérèse et de Laurent dans *Thérèse Raquin*, à Denizet, dans *La Bête humaine*, qui envoie au bagne un innocent, ou encore au docteur Porquier et à l'abbé Bourette, dans *La Conquête de Plassans*, qui enferment un individu raisonnable à l'asile. Expliquant cette incapacité à lire les signes de l'authentique, et à saisir le visible et le spontané, le récit naturaliste fait le procès de

³⁸ Comme l'affirme Jean Borie, « jamais [l']œuvre [de Zola] n'est ce chuchotement d'un secret honteux et voluptueux, jamais elle n'est ce plaisir furtif où la conscience jouit de son propre renoncement. Au contraire, elle parle trop haut, elle ouvre trop grandes portes et fenêtres. Elle est exigence de clarté. » (*Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2003, p. 52.)

³⁹ Chantal Pierre-Gnassounou écrit que, chez Zola, « ils sont nombreux en effet ceux qui sont employés à *faire* de la fiction, comme d'autres sont employés à *faire* de la réalité (médecins, ingénieurs, et en général tout ce que les romans de Zola comptent comme spécialistes). » (*Zola. Les Fortunes de la fiction*, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1999, p. 20.)

l'institution et des « maître[s] de la vérité⁴⁰ ». Il s'agit pour le romancier d'affirmer la suprématie du roman dans la production du vrai. Puisqu'il « embrasse l'universalité des connaissances⁴¹ » et qu'il « a absorbé tous les genres⁴² », comme le rappelle Zola dans son essai sur *Les Romanciers contemporains*, le roman peut être à la fois « un poème, un traité de pathologie, un traité d'anatomie, une arme politique, un essai de morale⁴³. » Genre hybride par excellence, du fait qu'il concentre une somme de savoirs divers, il est le vecteur d'une vérité, car il pose un regard global sur son siècle. Le romancier se place d'emblée au-dessus de l'institution et des institutions. Il rêve d'une République utopique où les « savants et écrivains » deviendraient, grâce à leur « encre et [à leurs] plumes », « les nouveaux prophètes » annonçant la Vérité⁴⁴.

Pour l'écrivain qui ne cesse d'insister sur l'importance de la vérité scientifique, il est quand même hors du commun de voir qu'elle affleure davantage dans la folie, dans l'involontaire du corps et de la psyché que par le raisonnement savant. Le roman zolien, dans ses conditions, dévoile la vérité par la représentation de l'intériorité de l'individu : il explore l'intimité des souffrances, ausculte les sensations et la mémoire, plonge dans l'intensité de la chair, observe les pulsions et les forces qui le font se mouvoir. Chez Zola, la vérité n'est pas fixe, limpide et transparente. Au contraire, elle se cache et se replie dans les profondeurs obscures du corps et de la psyché. Si elle est annoncée, à grand renfort d'articles et de critiques, et défendue comme gardienne de la scientificité de l'œuvre et comme la marque stylistique du génie naturaliste, la vérité du roman n'apparaît pourtant pas là où l'écrivain l'avait prévue. Elle n'est pas que scientifique, doctrinale et dogmatique : elle est aussi sensible et subjective⁴⁵. Elle se dépose sur une peau (les nombreuses cicatrices et

⁴⁰ Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 89.

⁴¹ « Les Romanciers contemporains », OC, t. XI, p. 221.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ « L'Encre et le sang », OC, t. XIV, p. 457-458.

⁴⁵ Henry Céard utilise l'expression pour qualifier le travail créateur de Zola : « Le travail de son cerveau se substitue à la réalité, et la vérité à laquelle il se sacrifie, c'est toujours une vérité subjective. » (*Sud America*, Buenos Aires, 16 avril 1885; cité par Colette Becker, *Zola. Le Saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 219.)

blessures, les multiples variations chromatiques), elle s'inscrit dans le corps (l'hérédité, la « porte d'épouvante » du sexe féminin, l'imprégnation), elle se dévoile dans des mouvements réflexes, elle se découvre dans une image photographique ou mentale. Elle surgit souvent brusquement, à tout prix, malgré soi. Elle échappe ainsi à toute maîtrise et à tout contrôle. Il y a chez Zola une poussée impulsive, nécessaire, involontaire de la vérité et de l'aveu. Voix viscérale du corps, l'aveu automatique apparaît comme l'espace d'une vérité en ce qu'il dévoile « l'inconnu du désir⁴⁶ », la « toute-puissance de [l]a chair⁴⁷ » et le « noir épouvantable qui hurl[e] au fond [du] moi⁴⁸ ». Si elle témoigne d'un entêtement du passé à faire retour et à hanter la modernité, l'œuvre zolienne, lorsqu'elle thématise l'aveu, la confession et la révélation, se dédouble : elle redit, autrement et follement, par la voix du personnage ou par le biais de son corps, sa vérité intrinsèque, tiraillée entre l'historique et le biologique, le social et l'individuel, le public et l'intime, le rêve et le réel, et, ultimement, déchirée entre le vrai scientifique et la vérité intime du sujet.

Mais au bout de cette révélation, que reste-t-il ? Que trouve-t-on au fond de l'aveu ? C'est là la force de Zola, la complexité de sa fiction, c'est qu'au bout de la voix de la vérité, il n'y a souvent que le gouffre et le vide abyssal. Une fois qu'on touche, qu'on révèle les profondeurs de la bête humaine, du moi ou de l'autre, il n'y a plus de vérité, il ne demeure que des questions irrésolubles qui relancent la fiction vers le mytique⁴⁹. Mais l'abîme et le néant ne sont pas rien, ils sont le lieu de la réponse tout autant que de l'énigme, ils sont le lieu d'un non-su. D'où la puissance évocatrice et métaphorique de l'œuvre de Zola, dans ces moments où il travaille avec la poésie de l'inconnu. C'est dire aussi que la lecture du corps et que le dire-vrai mettent en jeu quelque chose d'indéfinissable et d'imperceptible, qu'ils dépassent l'application de la simple grille de déchiffrement des surfaces ou de la thérapeutique

⁴⁶ *Nana*, Pl., t. II, p. 1118-1119.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *La Bête humaine*, Pl., t. IV, p. 1119.

⁴⁹ Jacques Noiray l'a admirablement démontré : la quête de la vérité aboutit à une question aporique, à un pourquoi « terrifié », irrésoluble, incompréhensible. (« Zola, mémoire et vérité de la chair », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, op. cit., p. 127.)

morale, qu'ils font advenir un savoir autre qui n'appartient qu'à la fiction. L'œuvre zolienne se construit sur un manque. Elle nous dit que ce qui pousse le langage à se produire dans et par le corps, ce qui dénoue les instincts et transforme le corps en langage, c'est une carence, une béance, celle de la fêlure, mais aussi celle d'une perte de l'efficacité symbolique de l'aveu. Ce qui n'est pas rien. Avouer n'est pas guérir chez Zola. Le rite ne restitue pas le personnage au symbolisme de son groupe parce qu'on ne reconnaît plus l'autorité des magistères qui est mise à mal. Le langage institué fournit difficilement une énonciation au sujet dans lequel il puiserait pour penser ses troubles et ses agissements.

Ainsi, à la question fondamentale « que sait la fiction? », le roman zolien offre une réponse incomplète qui est aussi signifiante : elle possède un savoir de l'indéterminé. L'inconnu peut être le point de départ du récit comme dans le dispositif narratif classique de l'arrivée d'un étranger dans l'espace romanesque (pensons Étienne au Voreux et Florent aux Halles) ou comme dans l'incipit de *Nana* qui met en scène un langage qui signifie l'absence (la célèbre actrice n'existe que dans les mots, avant d'être incarnée par une béance, celle de son sexe). L'inconnu est aussi un point de fuite du récit (l'épouvante noire du sexe féminin de Séverine) qui dévoile par l'image et la métaphore que l'origine est un mythe. Comment dire l'indicible? Comment incarner dans le texte cette voix qui n'est pas encore une voix? Ce savoir qui n'est pas encore un savoir, ce savoir qui est troué? Comment fixer dans le langage ce qui est mobile, fluctuant, variable comme les affects, les mouvements, les ravissements? L'oxymore permet de souligner que la vérité hésite entre deux signifiants (pensons aux portraits oxymoriques chez Zola qui joue du haut et du bas, du dur et du mou). La métaphore permet aussi de dépasser la simple désignation et de rendre compte de la complexité de l'obscur travail souterrain qui ne peut se penser que par le déplacement, la transposition ou le transport dans un jeu du dedans et du dehors, du corps et de la psyché, de la clôture et de la porosité, de la totalité et des parties. Rappelons celle du corps de Madame Chanteau et des comptes (le réglage de compte trouve dans le corps vidé par la maladie et dans le coffret vide de la dot de

Pauline une nouvelle actualisation) ou encore celle de la boule hystérique qui dit autrement, par le symptôme, un lieu commun, celui du poids pesant du secret. La métaphore participe à l'écriture de ce qui ne peut se dire. L'écrivain se forge alors une langue pour exprimer cet « autre chose » qui transfigure le personnage et qui anime le corps éprouvé. Il est confronté à de nouvelles difficultés de voir et de dire. Cette langue n'est évidemment pas celle de la science. Le texte ne fait pas que décrire, classer, opérer des taxinomies. Il invente et imagine. La fiction a donc un savoir de la nomination et surtout de la difficulté de la nomination. Le roman se construit à la fois du savoir positiviste de l'époque dont il offre une riche synthèse et de ce que la science ne peut pas décrire et nommer, de ce qui échappe à sa raison et à sa configuration, de ce qui parle quand même mais que les classifications et les herméneutiques ne peuvent pas rendre et encore moins entendre.

BIBLIOGRAPHIE

Plan de la bibliographie (Paris, comme lieu d'édition, est omis)

1. CORPUS LITTÉRAIRE : ZOLA

I. Œuvres d'Émile Zola

II. Ouvrages et articles consacrés à Zola

III. Réception et critique de l'œuvre zolienne (XIX^e siècle)

2. OUVRAGES DU XIX^e SIÈCLE

IV. Ouvrages et articles de médecine (psychiatrie, psychologie, anthropologie)

V. Manuels de confession et ouvrages anticléricaux (XIX^e siècle)

VI. Autres textes littéraires et ouvrages du XIX^e siècle

VII. Ouvrages avant 1800

3. HISTOIRE DE LA MÉDECINE, DE L'AVEU, DE LA LITTÉRATURE ET DES IDÉES

VIII. Histoire de la psychiatrie, de la médecine et de la criminologie

IX. Littérature et psychiatrie, médecine, physionomie, physiologie

X. Histoire de la confession, ouvrages sur l'aveu

XI. Critique, théorie et histoire littéraires

XII. Histoire culturelle, histoire des idées et théories

1. CORPUS LITTÉRAIRE : ZOLA

I. Œuvres d'Émile Zola

Œuvres complètes, édition établie sous la dir. d'Henri Mitterand, Cercle du livre précieux, 1966-1969, 15 vol.

Les Rougon-Macquart, édition établie par Armand Lanoux et Henri Mitterand, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, 5 vol.

Contes et nouvelles, édition établie par Roger Ripoll, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, 1624 p.

Correspondance, édition publiée sous la direction de Bard H. Bakker, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Éditions du CNRS, 1978-1995, 10 vol.

Entretiens avec Zola, publiés par Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 220 p.

La Fabrique des Rougon-Macquart, édition des dossiers préparatoires d'Émile Zola, publié par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 4 vol., 2003-2009. [La série n'est pas encore complète, elle est en cours de publication. Les volumes 1 à 4 contiennent les dossiers préparatoires des romans publiés entre 1871 et 1884, soit de *La Fortune des Rougon* à *La Joie de vivre*.]

La Fabrique de Germinal, dossier préparatoire du roman, texte établi, présenté et annoté par Colette Becker, Paris/Lille, SEDES/Presses universitaires de Lille, coll. « Présences critiques », 1986, 514 p.

Germinal, édité par Colette Becker, Le Livre de poche, coll. « Classique de poche », 2000, 605 p.

« In the day of my youth », traduit par Ernest A. Vizetelly, *The Bookman*, décembre 1901, p. 343-348.

II. Ouvrages et articles consacrés à Zola

ALEXIS, Paul, *Zola. Notes d'un ami*, Maisonneuve et Larose, coll. « Parole d'ami », 2001 [1882], 338 p.

ALLARD, Jacques, *Zola, le chiffre du texte. Lecture de « L'Assommoir »*, Grenoble/Montréal, Presses universitaires de Grenoble/Presses de l'Université du Québec, 1978, 164 p.

BECKER, Colette, « La Nuit mystérieuse de la chair », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, sous la dir. de V. Cnockaert, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 131-141.

———, « Zola et Lombroso. À propos de *La Bête humaine* », *Les Cahiers naturalistes*, 52^e année, n° 80, 2006, p. 37-49.

———, « Zola, un déchiffreur de l'entre-deux », *Études françaises*, « Zola. Explorateur des marges », numéro dirigé par V. Cnockaert, vol. 39, n° 2, 2003, p. 11-21.

———, *Zola. Le Saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte », 2002, 341 p.

- BERTRAND, Denis, *L'Espace et le sens. « Germinal » d'Émile Zola*, Hadès-Benjamin, coll. « Actes sémiotiques », 1985, 213 p.
- BONNEFIS, Philippe, « Le Bestiaire d'Émile Zola », *Europe*, 46^e année, n^{os} 468-469, avril-mai 1968, p. 97-107.
- BORIE, Jean, *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2003, 347 p.
- BRADY, Patrick, « L'Œuvre » d'Émile Zola. *Roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, Droz, 1968, 504 p.
- CABANÈS, Jean-Louis, « À fleur de peau, au fond du corps : sensation et archive », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, sous la dir. de V. Cnockaert, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 143-155.
- , « La Chair et les mots », *Le Magazine littéraire*, « Zola. L'Autre visage », n^o 413, octobre 2002, p. 42-44.
- , « La Joie de vivre ou les créances de la charité », *Littératures*, n^o 47, automne 2002, p. 125-136.
- CARLES, Patricia et Béatrice DESGRANGES, « Émile Zola ou le cauchemar de l'hystérie et les rêveries de l'utérus », *Les Cahiers naturalistes*, 41^e année, n^o 69, 1995, p. 12-32.
- CARROY, Jacqueline, « “Je ne veux pas faire rire” : la sexualité de et selon Zola », dans *Zola et les historiens*, sous la dir. de M. Sacquin, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 104-117.
- , « “Mon cerveau est comme dans un crâne de verre” : Émile Zola sujet d'Édouard Toulouse », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n^{os} 20-21, 2000, p. 181-202.
- CNOCKAERT, Véronique, « Mémoire de peau », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, sous la dir. de V. Cnockaert, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 157-166.
- , *Émile Zola. Les Inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal/Saint-Denis, XYZ/PUV, 2003, 163 p.
- , « Du marbre et du chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre d'Émile Zola », *Études françaises*, « Zola. Explorateur des marges », numéro dirigé par V. Cnockaert, vol. 39, n^o 2, 2003, p. 33-45.
- COLIN, René-Pierre, *Tranches de vie. Zola et le coup de force naturaliste*, Du Lérot, coll. « D'après nature », 1991, 220 p.
- , *Zola renégats et alliés. La République naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 1988, 369 p.
- DAVOIE, Jean-Pierre, « Métaphores animales dans *Germinal* », *Études françaises*, vol. 4, n^o 4, 1968, p. 383-392.
- DELEUZE, Gilles, « Zola et la fêlure », préface de *La Bête humaine*, Gallimard, coll. « Folio classique », 1997, p. 7-24. [1^{ère} publication en 1969 dans *Logique du sens*, Éditions de Minuit.]
- DEZALAY, Auguste, *L'Opéra des « Rougon-Macquart »*. *Essai de rythmologie romanesque*, Klincksieck, 1983, 353 p.

- EDELMAN, Nicole, « Zola et la sexualité à l'épreuve de l'hystérie », dans *Zola et les historiens*, sous la dir. de M. Sacquin, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 95-103.
- ÉVENO, Bertrand, « Zola photographe », dans *Mimesis et semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, sous la dir. de P. Hamon et de J.-P. Leduc-Adine, Nathan, 1992, p. 393-408.
- GAILLARD, Françoise, « La Peur des revenants », dans *Littérature et médecine ou les pouvoirs du récit*, sous la dir. de G. Danou, BPI/Centre Pompidou, coll. « BPI en actes », 2001, p. 89-105.
- GRAND-CARTERET, John, *Zola en images (280 illustrations, portraits, caricatures, documents divers)*, Librairie Félix Juven, 1908, 308 p.
- GUERMÈS, Sophie, *La Religion de Zola : naturalisme et déchristianisation*, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2006, 595 p.
- HAMON, Philippe (dir.), *Le Signe et la consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste. Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2009, 325 p. [Ce dictionnaire est désormais consultable en ligne à l'adresse suivante : www.cahiers-naturalistes.com/wiki/doku.php].
- , *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1998, 329 p.
- KAEMPFER, Jean, *Émile Zola. D'un naturalisme pervers*, José Corti, 1989, 268 p.
- , « C'est triste à dire. Les aveux du style dans l'œuvre critique de Zola », *Versants*, n° 2, 1981, p. 81-101.
- MARIN, Mihaela, *Le Livre enterré. Zola et la hantise de l'archaïque*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2007, 158 p.
- MASSIN, *Zola. Photographie*, avec la collaboration de François Émile-Zola, Musée-Galerie de la Seita, 1987, 63 p.
- MÉNARD, Sophie, « Le Langage de la folie dans *Thérèse Raquin* de Zola, ou comment "parler comme un halluciné" », dans *Interpréter, juger, soigner. Herméneutique et clinique dans la représentation littéraire du médecin et de la médecine (XIX^e-XX^e siècles)*, sous la dir. de L. Dumasy et de H. Spengler, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, à paraître en 2011.
- , « Les Fantômes nuptiaux chez Zola », *Romantisme*, n° 149, 2010, p. 97-110.
- , « Paradoxes du monstre en régime zolien. Le Criminel, le magistrat et l'écrivain », dans *Monstres et monstrueux littéraires*, sous la dir. de M.-H. Larochelle, Laval, PUL, 2008, p. 57-69.
- MITTERAND, Henri, *Zola, tel qu'en lui-même*, PUF, 2009, 215 p.
- , *Zola. Sous le regard d'Olympia 1840-1871*, t. I, Fayard, 1999, 943 p.; *L'Homme de Germinal 1871-1893*, t. II, 2001, 1192 p.; *L'Honneur 1893-1902*, t. III, 2002, 864 p.
- , « Les Confessions de Claude », *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, PUF, coll. « Écriture », 1987, p. 95-106.

- , « Le Corps féminin et ses clôtures. *L'Éducation sentimentale*, Thérèse Raquin », *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, PUF, coll. « Écriture », 1987, p. 107-127.
- , « Le Roman et ses territoires. L'espace privé dans *Germinal* », *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, PUF, coll. « Écriture », 1987, p. 137-157.
- MOURAD, François-Marie, « Zola critique littéraire, entre Sainte-Beuve et Taine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n° 1, 2007, p. 83-103.
- , *Zola critique littéraire*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2003, 527 p.
- NOIRAY, Jacques, « Zola, mémoire et vérité de la chair », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, sous la dir. V. Cnockaert, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 119-129.
- , « L'Angoisse de la chair dans *La Bête humaine* », dans *Voix de l'écrivain : Mélanges offerts à Guy Sagnes*, sous la dir. de J.-L. Cabanès, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Les Cahiers de littératures », 1996, p. 163-177.
- PIERRE-GNASSOUNOU, Chantal, *Zola. Les Fortunes de la fiction*, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1999, 218 p.
- ROBERT, Frédéric, *Zola en chansons, en poésies et en musique*, Sprimont (Belgique), Pierre Mardaga éditeur, coll. « Musique/Musicologie », 2001, 216 p.
- SANDRAS-FRAYSSE, Agnès, « La Folie de l'enquête : Zola disséqué », *Séminaire « Signe, déchiffrement et interprétation »*, en ligne, <www.fabula.org/colloques/document874.php>, publié le 15 janvier 2008.
- SCARPA, Marie, *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du « Rêve » de Zola*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009, 276 p.
- , « Le Personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 25-35.
- , « De Quasimodo à Marjolin le sot : la mémoire culturelle du roman zolien », dans *Émile Zola. Mémoire et sensations*, sous la dir. V. Cnockaert, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 47-62.
- SCHOR, Naomi, « Le Délire d'interprétation. Naturalisme et paranoïa », dans *Le Naturalisme. Colloque de Cerisy*, sous la dir. de P. Cogny, Union générale d'Éditions, 10/18, 1978, p. 237-255.
- SPEIRS, Dorothy E. et Dolorès A. SIGNORI, *Entretiens avec Zola*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 220 p.
- TERNOIS, René, « Ce que Zola n'avait pas osé dire », *Les Cahiers naturalistes*, n° 35, 1968, p. 156-160.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *Zola*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 1998, 368 p.
- TILLIER, Bertrand, *Cochon de Zola! ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé*, Séguier, 1998, 164 p.
- WOOLLEN, Geoff, « Des brutes humaines dans *La Bête humaine* », dans *Zola. « La Bête humaine » : texte et explications, Actes du colloque de Glasgow*, réunis et édités par

G. Woollen, Glasgow, University of Glasgow French/German publications, 1990, p. 149-175.

III. Réception et critique de l'œuvre zolienne (XIX^e siècle)

La Chronique médicale. Revue bi-mensuelle de médecine historique, littéraire et anecdotique, (numéro spécial sur « La Mort de Zola »), n° 20, 9^e année, 15 octobre 1902, p. 645-676.

[Anonyme], « Une enquête pour savoir si le génie est une névrose », *L'Éclair*, 2 novembre 1896.

ARSÈNE, Alexandre, « La Science chez la portière », *Le Figaro*, 42^e année, 3^e série, n° 322, 17 novembre 1896, p. 1.

BINET, Alfred, « E. Toulouse. Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. Introduction générale. Émile Zola », *L'Année psychologique*, vol. 3, n° 1, 1896, p. 620-628.

BERGERAT, Émile, « L'Idéal et le réel », *Le Journal*, 16 novembre 1896.

BONNETAIN, Paul, J.-H. ROSNY, Lucien DESCAGES, Paul MARGUERITTE et Gustave GUICHES, *Le Manifeste des Cinq* [le titre d'origine est : « La Terre. À Émile Zola »], *Le Figaro*, 18 août 1887, p. 1.

BRUANT, Aristide, « Lettre à Émile Zola », *La Lanterne*, n° 35, 1898.

———, « Ventrilogie », *L'Écho de Paris*, 23 novembre 1896.

BRULAT, Paul, « L'Homme de génie », *L'Événement*, 3 novembre 1896.

CABANÈS, Augustin, « La Documentation médicale des Rougon-Macquart. Conversation avec M. Émile Zola », *La Chronique médicale*, 15 novembre 1895, p. 674-680.

CASE, Jules, « Le Bilan du réalisme (cinquième article) : Le Stupre », *L'Événement*, 24 octobre 1891, p. 1.

———, « Le Bilan du réalisme (quatrième article) : L'Animalité », *L'Événement*, 17 octobre 1891, p. 1.

CÉARD, Henry, « Bête à pleurer », *L'Événement*, 28 novembre 1896, p. 1-2.

———, « Compteur de poils », *Paris*, 13 novembre 1896, p. 1-2.

———, « Dégénéré supérieur », *L'Événement*, 7 novembre 1896, p. 1.

CHANCEL, Jules, « M. Zola au service anthropométrique », *L'Événement*, 2 novembre 1896, p. 1.

DERAISMES, Maria, *Épidémie naturaliste; suivi de Émile Zola et la science : discours prononcé au profit d'une société pour l'enseignement en 1880*, E. Dentu, 1888, 93 p.

DESCHAMPS, E., « Bibliographie. Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie », *La France médicale et Paris médical*, 41^e année, n° 1, 1^{er} janvier 1897, p. 9-10.

DRUMONT, Édouard, « Émile Zola ou la nécessité de la confession », *La Libre Parole*, 21 novembre 1896, p. 1.

FLEURY, Maurice (de), « Au jour le jour. Le Livre sur Zola », *Le Figaro*, 42^e année, 3^e série, n° 311, 6 novembre 1896, p. 1.

- G., A., « Émile Zola, jugé par le docteur Toulouse. Conversation avec le docteur Max Nordau », *Le Gaulois*, 10 novembre 1896.
- GAUCHER, Maxime, « Causerie littéraire », *Revue politique et littéraire. Revue des cours littéraires*, 2^e série, t. XVII, 9^e année, n° 20, 15 novembre 1879, p. 472-475.
- HÉRICOURT, Jules, « La Bête humaine de Zola et la physiologie du criminel », *Revue politique et littéraire. Revue bleue*, t. XLV, n° 23, 7 juin 1890, p. 710-718.
- HUBERT, Louis, *Le Roman naturaliste ou L'Assommoir moral*, Le Puy, 1885, 15 p.
- LAPORTE, Antoine, *Le Naturalisme ou l'immoralité littéraire. Émile Zola, l'homme et l'œuvre*, [sans nom d'éditeur], impr. Gautherin, 1894, 320 p.
- LAURENT-PICHAT, L., « Fragments et Lectures. XLII », *Phare de la Loire. Quotidien, politique, littéraire et commercial*, 16 juin 1868, 54^e année, n° 14516, p. 1-2.
- LEFÈVRE, André, « Le Mouvement littéraire » [sur *Thérèse Raquin*], *L'Illustration. Journal universel*, 26^e année, vol. LI, n° 1312, 18 avril 1868, p. 250.
- LEMAITRE, Jules, « La Bête humaine », *Le Figaro*, 8 mars 1890, p. 1.
- LEYRET, Henri, « M. Émile Zola interviewé sur l'interview », *Le Figaro*, 12 janvier 1893, p. 4.
- LOMBROSO, Cesare, « Émile Zola d'après l'étude du docteur Toulouse et les nouvelles théories sur le génie », *La Semaine médicale*, XVII^e année, 6 janvier 1897, p. 1-5.
- , « La Bête humaine et l'anthropologie criminelle », *La Revue des revues*, vol. 4-5, 1892, p. 260-264.
- MACROBE, Ambroise, *La Flore pornographique. Glossaire de l'école naturaliste extrait des œuvres de M. Émile Zola et de ses disciples*, Illustrations par Paul Lisson, Doubletzevir, 1883, 226 p.
- MARANDON DE MONTYEL, Évariste, « La Parenté du génie avec la névropathie et la méthode d'investigation du Dr Toulouse », *La France médicale. Paris médical*, 44^e année, n° 17, 23 avril 1897, p. 257-260.
- MAUCLAIR, Camille, « Le Caractère public de M. Zola », *Nouvelle revue*, t. 101, 18^e année, juillet-août 1896, p. 280-290.
- MAUPASSANT, Guy de, *Émile Zola*, A. Quantin, coll. « Célébrités contemporaines », 1883, 32 p.
- MINIME, Dr, « Études psychologiques : M. Émile Zola », *Journal de Médecine de Paris*, 16^e année, vol. VIII, n° 49, 6 décembre 1896, p. 577-578.
- RIOTOR, Léon, « Cerveaux littéraires. Confessions physiologiques », *Le Figaro, Supplément littéraire*, 10 décembre 1892, p. 200.
- ROSNY, J.-H., « Le Cas de M. Zola », *L'Événement*, 18 novembre 1896, p. 1.
- SAINT-PAUL, Georges (pseud. Lauphs), « À la mémoire d'Émile Zola », *Archives de l'anthropologie criminelle*, n° 22, 1907, p. 825-841.
- SORGUE, « Les Dégénérés supérieurs », *La Petite République*, 27 novembre 1896, p. 1.
- SPRONCK, Maurice, « La Gloire de M. Émile Zola », *Le Journal des Débats*, 11 novembre 1896.
- SURBLED, Dr, « Les Travaux de M. Toulouse », *Revue du monde catholique*, 1^{er} avril 1900.

TEXIER, Edmond, sans titre [compte rendu de *Thérèse Raquin*], *Le Siècle. Revue hebdomadaire*, 3 février 1868.

VIGNOLA, Amédée, « La Photographie de l'invisible, Émile Zola (l'estomac) », *Le Journal*, 3 février 1896.

2. OUVRAGES DU XIX^e SIÈCLE

IV. Ouvrages et articles de médecine (psychiatrie, psychologie, anthropologie)

APITZSCH, Georges, *Lettres d'un inverti allemand au Docteur Lacassagne. 1903-1908*, édition établie, annotée et présentée par P. Artières, EPEL, 2006, 123 p.

BAILLARGER, Jules, « De l'aphasie au point de vue psychologique » (1865), *Recherches sur les maladies mentales*, t. I, 1890, G. Masson, p. 584-601.

———, « Bibliographie [compte rendu du *Sommeil et des rêves* d'Alfred Maury] », *Annales médico-psychologiques*, 3^e série, 8, 1862, p. 351-360.

———, « La Théorie de l'automatisme étudiée dans le manuscrit d'un monomaniac », *Annales médico-physiologiques*, 3^e série, t. II, janvier 1856, p. 54-65.

———, « Des hallucinations, des causes qui les produisent, et des maladies qui les caractérisent », *Mémoires de l'Académie royale de médecine*, t. 12, 1846, J. B. Baillière, 1846, p. 273-475.

BALL, Benjamin, *De la folie érotique*, Baillières, 1888, 158 p.

BAUTAIN, Louis, *L'Esprit humain et ses facultés*, vol. 2, Didier, 1859, 358 p.

BERNARD, Désiré, *De l'aphasie et de ses diverses formes*, Publications du Progrès médical, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1885, 270 p.

BERTILLON, Alphonse, *Identification anthropométrique, instructions signalétiques*, 2 vol., Melun, 1893, 136 p.; 242 p.

———, *La Photographie judiciaire avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Gauthier-Villars et fils, 1890, 144 p.

BINET, Alfred, « Max Nordau. Vus du dehors. Essai de critique scientifique et philosophique sur quelques auteurs français contemporains [compte rendu de lecture] », *L'Année psychologique*, vol. 10, n° 10, 1903, p. 549.

BINET, Alfred, et V. HENRI, « La Psychologie individuelle », *Année psychologique*, 1896, p. 411-465.

BRIQUET, Pierre, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, J.-B. Baillière et fils, 1859, 724 p.

BRISSAUD, Édouard, *Histoires des expressions populaires relatives à l'anatomie, à la physiologie et à la médecine*, Chamerot, 1888, 348 p.

BROUSSAIS, François-Joseph-Victor, *De l'irritation et de la folie*, vol. 2, J.-B. Baillière, 1839, 570 p.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Revue littéraire. Une théorie nouvelle de la responsabilité [Sur *L'Homme criminel* de Lombroso.] », *Revue des Deux mondes*, 1^{er} juillet 1890, p. 214-225.

- CABANIS, Pierre J. Georges, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, vol. 1, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005 [reproduction de l'édition de 1802], 484 p.
- CHARCOT, Jean-Martin, *La Foi qui guérit*, Félix Alcan, 1897, 38 p.
- DAMALIX, A., « Des larmes de sang », dans *Archives d'ophtalmologie*, t. II, sous la dir. de F. Panas, E. Landolt et F. Poncet, Adrien Delahaye et E. Lecrosnier, 1882, p. 429-441.
- DÉJERINE, Jules, *Les Manifestations fonctionnelles des psychonévroses. Leur traitement par la psychothérapie*, Masson et cie, 1911, 561 p.
- DOUBLE, Charles, *État psychologique et mental d'un inverti parricide : 1905*, texte établi et présenté par P. Artières, *Cahiers Gai-Kitsch-Camp*, vol. 32, 1995, 59 p.
- DUCHENNE (de Boulogne), Guillaume-Benjamin, *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, J.-B. Baillière, 1876, 282 p.
- EGGER, Victor, *La Parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*, BiblioBazaar, 2008 [1881], 336 p.
- ESQUIROL, Étienne, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, 2 tomes, J.-B. Baillière, 1838, 393 p.; 380 p.
- , « Manie », *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XXX, Panckoucke, 1818, p. 437-472.
- FLEURY, Maurice de, *Introduction à la médecine de l'esprit*, Félix Alcan, 1911 [1897], 477 p.
- GRASSET, Joseph, « Hystérie », *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, série 4, vol. 15, 1889, p. 240-362.
- GUISLAIN, Joseph, *Leçons orales sur les phrénopathies*, t. I, Gand/Paris, E. Vanderhaeghen/J.-B. Baillière, 2^e édition, 1880, 546 p.
- HALLÉ, J. N. et J.-B. J. THILLAYE, « Signes et effets des affections de l'âme », *Dictionnaire des sciences médicales*, t. LI, Panckoucke, 1821, p. 270-294.
- HUCHARD, Henri et Alexandre AXENFELD, *Traité des névroses*, Germer-Baillière, 2^e édition, 1883, 1195 p.
- JANET, Pierre, *Contribution à l'étude des accidents mentaux chez les hystériques*, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2004 [1893], 300 p.
- , *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005 [1889], 496 p.
- LANDRÉ-BEAUVAIS, Augustin-Jacob, « Face (séméiotique) », *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XIV, Panckoucke, 1815, p. 375-385.
- LASÈGUE, Charles, *Études médicales*, t. II, Asselin et cie, 1884, 1179 p.
- LEMOINE, Albert, *De la physionomie et de la parole*, G. Baillière, 1865, 217 p.
- , *Du sommeil au point de vue physiologique et psychologique*, J. B. Baillière, 1855, 410 p.
- LETOURNEAU, Charles, *Physiologie des passions*, G. Baillière, 1868, 232 p.
- LEURET, François, *Du traitement moral de la folie*, J.-B. Baillière, 1840, 462 p.

- , *Fragmens psychologiques sur la folie*, Crochard, 1834, 426 p.
- LOMBROSO, Cesare, *L'Homme criminel. Étude anthropologique et médico-légale*, Félix Alcan, 1887, 682 p.
- LOUYER-VILLERMAY, Jean-Baptiste, *Traité des maladies nerveuses ou vapeurs, et particulièrement de l'hystérie et de l'hypocondrie*, t. I, Germer-Baillière, 2^e édition, 1832, 448 p.
- MAURY, Alfred, *Le Sommeil et les rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent; suivies des Recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, Didier et Cie, 1865, 484 p.
- , « Les Mystiques extatiques et les stigmatisés », *Annales médico-psychologiques*, 3^e série, n° 1, 1855, p. 181-252.
- MOREAU DE TOURS, Jacques-Joseph, « De l'identité de l'état du rêve et de la folie », *Annales médico-psychologiques*, 3^e série, n° 1, 1855, p. 362-408.
- PARCHAPPE DU VINAY, Jean-Baptiste Maximien, « Symptomatologie de la folie », *Annales médico-psychologiques*, 2^e série, n° 3, 1851, p. 236-290.
- PESCAY DE FOURNIER DE PESLAY, François et Louis-Jacques BÉGIN, « Paroles », *Dictionnaire des sciences médicales*, t. XXXIX, Panckoucke, 1819, p. 306-354.
- PINEL, Philippe, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, seconde édition, entièrement refondue et très augmentée (1809), Les Empêcheurs de penser en rond/Seuil, 2005, 395 p.
- PINEL, Scipion, *Traité complet du régime sanitaire des aliénés, ou manuel des établissements qui leur sont consacrés*, Société encyclopédique des sciences médicales, Bruxelles, 1837, 382 p.
- RAFFALOVICH, Marc-André, « L'Uranisme. Inversion sexuelle congénitale. Observations et conseils », *Archives de l'anthropologie criminelle*, 10^e année, n° 57, 1895, p. 333-336.
- RIBOT, Théodule, *Les Maladies de la personnalité*, Félix Alcan, 1885, 174 p.
- , *Les Maladies de la volonté*, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2002 [1883], 180 p.
- , *Les Maladies de la mémoire*, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005 [1881], 169 p.
- RICHER, Paul et Jean-Martin CHARCOT, *Les Démoniaques dans l'art*, Macula, 1984 [1887], 211 p.
- SAINT-PAUL, Georges (pseud. Laupps), *Le Langage intérieur et les paraphrasies (la fonction endophasique)*, Félix Alcan, 1904, 316 p.
- , *Tares et poisons. Perversion et perversité sexuelle*, Georges Carré, 1896, 372 p.
- , « Enquête sur l'inversion sexuelle (réponses) », *Archives de l'anthropologie criminelle*, 10^e année, n° 56, 1895, p. 228-241.
- SÉGLAS, Jules, *Des troubles du langage chez les aliénés*, J. Rueff, 1892, 304 p.
- SERRURIER, « Séméiologie », *Dictionnaire des sciences médicales*, t. L, Panckoucke, 1820, p. 556.

- , « Séméiotique », *Dictionnaire des sciences médicales*, t. L, Panckoucke, 1820, p. 556-569.
- TAINE, Hippolyte, *De l'intelligence*, t. I, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005 [1870], 492 p.
- TARDE, Gabriel, *La Criminalité comparée*, Les Empêcheurs de penser en rond/Seuil, 2004 [1886], 216 p.
- TINEL, Jules, *Confession et psychothérapie*, Rouen, Imprimerie de la Vicomté, 1908, 14 p.
- TOULOUSE, Édouard, Nicolas VASCHIDE et Henri PIÉRON, *Technique de psychologie expérimentale. Examen des sujets*, O. Doin, 1904, 335 p.
- TOULOUSE, Édouard, « La Critique scientifique », *Revue scientifique*, 27 novembre 1897, p. 678-684.
- , « Observation de M. Émile Zola », *La Revue de Paris*, 3^e année, n° 21, 1^{er} novembre 1896, p. 88-125.
- , *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, t. I, *Introduction générale. Émile Zola*, Société d'éditions scientifiques, 1896, 285 p.
- TRÉLAT, Ulysse, *La Folie lucide, étudiée et considérée au point de vue de la famille et de la société*, Delhahaye, 1861, 357 p.
- VOIVENEL, Paul, *Littérature et folie. Étude anatomo-pathologique du génie littéraire*, thèse pour le doctorat en médecine, Toulouse, Gimet-Pisseau, 1908, 560 p.

V. Manuels de confession et ouvrages anticléricaux (XIX^e siècle)

- Les Mystères du confessionnal. « Manuel secret des confesseurs »* [Jean-Baptiste Bouvier] suivi de « La Clé d'or » [de Mgr Claret] et du « Traité de chasteté » [de René Louvel], Filipacchi, 1974, 260 p.
- DEBREYNE, Pierre Jean Corneille, *Mæchialogie. Traité des péchés contre le sixième et neuvième commandement du Décalogue et de toutes les questions matrimoniales qui s'y rattachent directement ou indirectement*, suivi d'un *Abrégé pratique d'Embryo-physiologiques naturelles, médicales et de la législation moderne*, Librairie Poussielgue frères, 2^e édition, 1846, 476 p.
- GOUSSET, Thomas-Marie-Joseph, *Théologie morale à l'usage des curées et des confesseurs*, 2 vol., J. Lecoffe, 1844-1848, 589 p.; 682 p.
- LAROUSSE, Pierre, article « Confession », *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, t. IV, Administration du Grand Dictionnaire, Librairie P. Larousse, 1869, p. 895-901.
- , article « Directeur », *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, t. VI, Administration du Grand Dictionnaire, Librairie P. Larousse, 1869, p. 897-899.
- MICHELET, Jules, *Le Prêtre, la femme et la famille*, suivi des *Jésuites*, Calmann-Lévy, s. d. [1845], 432 p.
- POCHARD, Joseph-J., *Méthode pour la direction des âmes dans le tribunal de la pénitence et du bon gouvernement des paroisses*, t. I, Besançon, J. Jacquin Imprimeur-Libraire, 1853 [1^{ère} édition en 1772 : sous le titre *Instruction sur les fonctions du ministère pastoral*], 463 p.

TAXIL, Léo, *Les Livres secrets des confesseurs dévoilés aux pères de famille*, Nouvelle Édition, 1898 [1883], 213 p.

TIMON-DAVID, l'abbé, *Traité de la confession des enfants et des jeunes gens*, t. I, Victor Sarlit et Cie, 4^e édition, 1879, 412 p.

VI. Autres textes littéraires et ouvrages du XIX^e siècle

[Anonyme], *Confessions d'un inverti-né* suivies de *Confidences et aveux d'un Parisien* par Arthur W, préface d'Émile Zola, édition établie et présentée par D. Grojnowski, José Corti, 2007, 248 p.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, Calmann Lévy, coll. « Bibliothèque contemporaine », 1884, 370 p.

CLARETIE, Jules, *Jean Mornas*, José Corti, coll. « Les Massicotés », 2010 [1885], 119 p.

DESCHANEL, Émile, *Physiologie des écrivains et des artistes ou essai de critique naturelle*, Hachette, 1864, 388 p.

DESPREZ, Louis, *L'Évolution naturaliste*, Tresse, 1884, 374 p.

DESTUTT DE TRACY, Antoine, *Projet d'éléments d'idéologie*, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2004 [1801], 360 p.

GENLIS, Madame (de), « Souvenirs de Félicie », dans *Bibliothèque des mémoires relatifs à l'Histoire de France pendant le 18^e et le 19^e siècle*, t. XIV, Librairie de Firmin Didot frères, fils et cie, 1879, 448 p.

GONCOURT, Edmond (de), *La Fille Élisa*, Zulma, 2004 [1877], 173 p.

GONCOURT, Jules et Edmond (de), *Madame de Pompadour*, Charpentier, 1881, 491 p.

———, *Germinie Lacerteux*, GF-Flammarion, 1990 [1865], 308 p.

———, *Sœur Philomène*, Du Lérot, coll. « D'après nature », 1996 [1861], 176 p.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-bas*, GF-Flammarion, 1978 [1891], 310 p.

LAROUSSE, Pierre, article « Charivari », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. III, Administration du Grand Dictionnaire, Librairie P. Larousse, 1867, p. 995-997.

———, article « Fantôme », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. VIII, Administration du Grand Dictionnaire, Librairie P. Larousse, 1872, p. 96-97.

———, article « Phantasme », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XII, Administration du Grand Dictionnaire, Librairie P. Larousse, 1874, p. 754.

———, article « Signe », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XIV, Administration du Grand Dictionnaire, Librairie P. Larousse, 1875, p. 707-710.

———, MAUPASSANT, Guy (de), *Chroniques. Anthologie*, textes choisis, présentés et annotés par Henri Mitterand, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2008, 1758 p.

———, *Contes et nouvelles*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, 1670 p.

———, « Le Roman » (1887), *Pierre et Jean*, GF-Flammarion, 1999, p. 15-29.

MAURY, Alfred, *La Magie et l'astrologie dans l'Antiquité et au Moyen Âge ou études sur les superstitions païennes qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours*, Didier, 1860, 450 p.

MICHELET, Jules, *L'Amour*, Calmann-Lévy, 13^e édition, 1882 [1858], 464 p.

- NORDAU, Max, *Dégénérescence*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Genève, Slatkine Reprints, 1998 [1894], 2 tomes, 429 p.; 574 p.
- POE, Edgar Allan, *Le Démon de la perversité*, trad. par Baudelaire, dans *Œuvres en prose*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951 [1854, en français], p. 271-277.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Pour la critique*, édité par A. Prassoloff et J.-L. Diaz, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992, 395 p.

VII. Ouvrages avant 1800

- CONDILLAC, Étienne Bonnot, *Principes généraux de grammaire pour toutes les langues : avec leur application particulière à la langue française*, A. J. Ducour, 1798, 368 p.
- , *La Logique, ou les premiers développements de l'art de penser*, L'Esprit et de Bure l'aîné, 1780, 153 p.
- LAVATER, Johann Kaspar, *La Physiognomonie ou l'Art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchans*, trad. par H. Bacharach, Librairie française et étrangère, 1841 [1775-1778], 286 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990 [1781], 284 p.

3. HISTOIRE DE LA MÉDECINE, DE L'AVEU, DE LA LITTÉRATURE ET DES IDÉES

VIII. Histoire de la psychiatrie, de la médecine et de la criminologie

- ANDERSON, Mark M., « Typologie et caractère. Max Nordau, Cesare Lombroso et l'anthropologie criminelle » dans *Max Nordau (1849-1923). Critique de la dégénérescence, médiateur franco-allemand, père fondateur du sionisme*, textes édités par D. Bechtel, D. Bourel et J. Le Rider, Les Éditions du Cerf, coll. « Bibliothèque franco-allemande », 1996, p. 121-131.
- BARBILLON, Claire, *Les Canons du corps humain au XIX^e siècle. L'art et la règle*, Odile Jacob, 2004, 386 p.
- BOUCHARDEAU, G., « La Notion d'instinct dans la clinique psychiatrique au XIX^e siècle », *L'Évolution psychiatrique*, t. XLIV, avril-juin 1979, p. 617-631.
- CABANÈS, Jean-Louis, « Nordau lecteur de Lombroso : une filiation encombrante », dans *Cesare Lombroso e la fin del secolo : la verità dei corpi, Atti del Convegno di Genova, 24-25 settembre 2005*, sous la dir. de B. Marquer, *Publif@rum*, n° 1, 2005, en ligne, <www.farum.it/publifarumv/n/01/cabanes.php>, consulté le 15 mai 2010.
- CANGUILHEM, Georges, *La Formation du concept de réflexe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, J. Vrin, coll. « L'Histoire des sciences », 1997, 206 p.
- CARROY, Jacqueline, « Écrire et analyser les rêves avec Maury et Freud », dans *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les sciences de l'homme au milieu du XIX^e siècle*, sous la

- dir. de J. Carroy et de N. Richard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 105-129.
- , « L'Étude de cas psychologique et psychanalytiques (XIX^e siècle-début du XX^e siècle) », dans *Penser par cas*, sous la dir. de J.-C. Passeron et de J. Revel, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 201-228.
- , « Premières enquêtes psychologiques françaises. L'introspection, l'individu et le nombre », *La Société d'études soréliennes*, vol. 1, n° 22, 2004, p. 59-75.
- , « Le Cas publié, le témoignage et l'anonymat », dans *Témoignage et écriture de l'histoire*, Décade de Cerisy, 21-31 juillet 2001, sous la dir. de J.-F. Chiantaretto et de R. Robin, L'Harmattan, 2003, p. 237-256.
- , *Les Personnalités doubles et multiples, entre science et fiction*, PUF, coll. « Psychopathologie », 1993, 249 p.
- , *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, PUF, 1991, 269 p.
- CERTEAU, Michel (de), *La Possession de Loudun*, Gallimard/Julliard, coll. « Archives », 1990, 342 p.
- CHARUTY, Giordana, « La Folie, entre histoire et anthropologie », *Terrain* [En ligne], n° 8, 1987, mis en ligne le 19 juillet 2007, <terrain.revues.org/index3156.html>, consulté le 6 juin 2010. [Pagination originale : p. 77-81.]
- , « Destins anthropologiques du rêve », *Terrain* [En ligne], n° 26, 1996, mis en ligne le 7 juin 2007, <terrain.revues.org/index3071.html>, consulté le 10 août 2010. [Pagination originale : p. 5-18.]
- , *Folie, mariage et mort. Pratiques chrétiennes de la folie en Europe occidentale*, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1997, 403 p.
- , *Le Couvent des fous. L'internement et ses usages en Languedoc aux XIX^e et XX^e siècles*, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1985, 402 p.
- CORBIN, Alain, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO, préface à *l'Histoire du corps*, t. I, *De la Renaissance aux Lumières*, sous la dir. de G. Vigarello, Seuil, 2005, p. 7-12.
- COURTINE, Jean-Jacques et Georges VIGARELLO, « Identifier. Traces, indices, soupçons », *Histoire du corps*, t. III, *Les Mutations du regard. Le XX^e siècle*, sous la dir. de J.-J. Courtine, Seuil, 2006, p. 263-277.
- COURTINE, Jean-Jacques et Claudine HAROCHE, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, Payot/Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1994, 286 p.
- COURTINE, Jean-Jacques, « Le Corps et ses langages : quelques perspectives de travail historique », *Horizons philosophiques*, vol. 1, n° 2, 1991, p. 1-11.
- DAGOGNET, François, *Le Corps*, PUF, coll. « Quadrige. Grands textes », 2008, 179 p.
- , *Faces, surfaces, interfaces*, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1982, 213 p.
- DIAS, Nélia, *La Mesure des sens. Les anthropologues et le corps humain au XIX^e siècle*, Aubier, coll. « Historique », 2004, 357 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, coll. « Scènes », 1982, 303 p.

- DROUIN-HANS, Anne-Marie, *La Communication non verbale avant la lettre*, L'Harmattan, coll. « Histoire des sciences humaines », 1995, 312 p.
- EDELMAN, Nicole, *Les Métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX^e siècle à la Grande Guerre*, La Découverte, coll. « L'Espace de l'histoire », 2003, 346 p.
- , « L'Invisible (1870-1890) : une inscription somatique », *Ethnologie française*, t. XXXIII, n° 4, 2003, p. 593-600.
- FOUCAULT, Michel, *Le Pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France. 1973-1974*, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 2003, 399 p.
- , *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 1999, 351 p.
- , *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIX^e siècle*, présenté par M. Foucault, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1973, 424 p.
- , *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, coll. « Tel », 1972, 583 p.
- , *Naissance de la clinique*, PUF, coll. « Quadrige. Grands textes », 1963, 214 p.
- GAUCHET, Marcel, *L'Inconscient cérébral*, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, 216 p.
- GAUCHET, Marcel et Gladys SWAIN, *La Pratique de l'esprit humain. L'Institution asilaire et la révolution démocratique*, Gallimard, coll. « Tel », 1980, 519 p.
- GOLDSTEIN, Jan, *Consoler et classer. L'Essor de la psychiatrie française*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 1997, 502 p.
- GROS, Frédéric, *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1997, 217 p.
- GUILLEMAIN, Hervé, *Diriger les consciences. Guérir les âmes. Une histoire comparée des pratiques thérapeutiques et religieuses (1830-1939)*, La Découverte, coll. « L'Espace de l'histoire », 2006, 347 p.
- HAGNER, Michael, *Des cerveaux de génie : Une histoire de la recherche sur les cerveaux d'élite*, Maison des sciences de l'homme, 2008, 392 p.
- HUTEAU, Michel, *Psychologie, psychiatrie et société sous la Troisième République. La biocratie d'Édouard Toulouse (1865-1947)*, L'Harmattan, coll. « Histoire des Sciences Humaines », 2002, 304 p.
- JAMES, Tony, « Les Hallucinés : "rêveurs tout éveillés" – ou à moitié endormis », dans *Les Arts de l'hallucination*, sous la dir. de D. P. Campagnoni et de P. Tortonese, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 15- 32.
- , « Dédoublément », *L'Évolution psychiatrique*, n° 64, 1999, p. 739-748.
- , *Vies secondes*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1997, 308 p.
- KALUSZYNSKI, Martine, « Aux origines de la criminologie : l'anthropologie criminelle », *Frénésie, histoire, psychiatrie, psychanalyse*, n° 5, printemps 1988, p. 17-29.
- LANTERI-LAURA, Georges, *Les Hallucinations*, Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 1991, 178 p.

- LAROUSSE, Pierre, article « Hydropisie », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. IX, Administration du Grand Dictionnaire, Librairie P. Larousse, p. 488.
- LE BRETON, David, *Des Visages. Essai d'anthropologie*, Métailié, coll. « Sciences humaines », 2003, 327 p.
- MARQUER, Bertrand, « Lombroso et l'École de la Salpêtrière : du bon usage du cliché », dans *Cesare Lombroso e la fin del secolo : la verità dei corpi, Atti del Convegno di Genova, 24-25 settembre 2005*, sous la dir. de B. Marquer, *Publif@rum*, n° 1, 2005, en ligne, <www.farum.it/publifarumv/n/01/pdf/Marquer.pdf>, consulté le 15 mai 2010.
- MOREAU, Thérèse, « Sang sur : Michelet et le sang féminin », *Romantisme*, n° 31, 1981, p. 151-166.
- NOIRAY, Jacques, « La Réception de *L'Homme criminel* dans la "Revue des deux mondes" », dans *Cesare Lombroso e la fin del secolo : la verità dei corpi, Atti del Convegno di Genova, 24-25 settembre 2005*, sous la dir. de B. Marquer, *Publif@rum*, n° 1, 2005, en ligne, <www.farum.it/publifarumv/n/01/noiray.php>, consulté le 15 mai 2010.
- PALLUAULT, Florent, « Bibliographie des écrits d'Alfred Maury », dans *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les Sciences de l'homme au milieu du XIX^e siècle*, sous la dir. de J. Carroy et de N. Richard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 131-189.
- PUECH, Christian, « Langages du corps », dans *Le Corps et ses discours*, sous la dir. d'A.-M. Drouin-Hans, L'Harmattan, coll. « Conversciences », 1995, p. 5-20.
- RENNEVILLE, Marc, *Le Langage des crânes. Une histoire de la phrénologie*, Sanofi-Synthélabo, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 2000, 354 p.
- SWAIN, Gladys, *Dialogue avec l'insensé*, Gallimard, coll. « Bibliothèques des sciences humaines », 1994, 281 p.
- VIGARELLO, Georges, « Le Laboratoire des sciences humaines », *Esprit*, n° 62, février 1982, p. 90-106.
- , *Le Corps redressé*, Armand Colin, 2001 [1979], 240 p.
- WAJEMAN, Gérard, « Psyché de la femme : note sur l'hystérique au XIX^e siècle », *Romantisme*, n°s 13-14, 1976, p. 57-66.

IX. Littérature et psychiatrie, médecine, physiognomonie, physiologie

- ARAGON, Louis et André Breton, « Le Cinquantenaire de l'hystérie », *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 20-22.
- ARTIÈRES, Philippe, *Clinique de l'écriture. Une histoire du regard médical sur l'écriture*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 1998, 270 p.
- BEIZER, Janet, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-century France*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1994, 295 p.
- BERGOUNIOUX, Gabriel, « La Pathologie du langage entre les lettres et la médecine (1880-1900) », *Communications*, n° 54, 1992, p. 229-239.

- BROOKS, Peter, « Signes de l'identité et paradigme indiciel », dans *Les Lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, textes réunis et présentés par V. Jouve et A. Pagès, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Éditions l'Improviste, 2005, p. 261-271.
- CABANÈS, Jean-Louis, « La Psychologie des styles : une traversée des signes », *Romantisme*, n° 148, 2010, p. 115-129.
- , « Présentation », *Eidolon*, « Littérature et médecine II », textes réunis par J.-L. Cabanès, n° 55, juillet 2000, p. 7-13.
- , « Présentation », *Modernités*, « Surface et intériorité », textes réunis et présentés par J.-L. Cabanès, n° 12, 1998, p. 4-13.
- , *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, 2 tomes, Klincksieck, 1991, 886 p.
- , « Désymbolisation, imitation et pathologie de la croyance », dans *Littérature et pathologie*, sous la dir. de M. Milner, PUV, 1987, p. 131-148.
- , « L'Intériorité hallucinée dans le roman réaliste français de la deuxième moitié du siècle : de la clinique à l'esthétique », article inédit.
- KERLOUÉGAN, François, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Honoré Champion, 2006, 527 p.
- LEJEUNE, Philippe, « Autobiographie et homosexualité en France au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 56, 1987, p. 79-94.
- MARQUER, Bertrand, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008, 421 p.
- MEITINGER, Serge, « À propos du roman de l'inverti-né », *Contre-feux, revue littéraire de Lekti-écriture.com*, 6-8 mai 2005, en ligne, <www.lekti-écriture.com/contrefeux/+A-propos-du-roman-l-inverti-ne+.html>, consulté le 21 octobre 2009.
- RIGOLI, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, 649 p.

X. Histoire de la confession, ouvrages sur l'aveu

- BECHTEL, Guy, *La Chair, le diable et le confesseur*, Plon, coll. « Le Doigt de Dieu », 1994, 437 p.
- BOUTRY, Philippe, « Réflexions sur la confession au XIX^e siècle : Autour d'une lettre de sœur Marie-Zoé au Curé d'Ars (1858) », dans *Pratiques de la confession. Des Pères du désert à Vatican II. Quinze études d'histoires*, Groupe de la Bussière, Éditions du Cerf, coll. « Historique », 1983, p. 225-238.
- BROOKS, Peter, *Troubling Confession. Speaking Guilt in Law and Literature*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2000, 207 p.
- CUAZ, Auguste, *L'Aveu en matière pénale*, thèse pour le doctorat, Librairie nouvelle de droit et de jurisprudence, Arthur Rousseau Éditeur, 1908, 282 p.
- DELUMEAU, Jean, *L'Aveu et le pardon. Les difficultés de la confession. XI^e-XVIII^e siècle*, Fayard/Librairie Générale Française, 1992 [1964], 159 p.

- DESHAIES, Gabriel, « L'Aveu », *Rapports du Congrès des médecins aliénistes et neurologistes de France et des pays de langue française*, LIII^e session, Nice, 5-10 septembre 1955, Masson et cie, p. 105-159.
- DUMAS, Jacques, « Esquisses d'une théorie de l'aveu en matière pénale », *Bulletin de la Société d'études législatives*, Arthur Rousseau Éditeur, 1903, p. 587-600.
- HAHN, Aloïs, « Contribution à la sociologie de la confession et autres formes institutionnalisées d'aveu : autothématisation et processus de civilisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^{os} 62-63, 1986, p. 54-68.
- MIJOLLA-MELLOR, Sophie (de), « L'Aveu », *Topique. Revue freudienne*, n^o 70, 1999, p. 23-33.
- SNOECK, André, *Confession et psychanalyse*, Desclée de Brouwer, coll. « Bibliothèque d'études psycho-religieuses », 1964, 126 p.

XI. Critique, théorie et histoire littéraires

- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, 280 p.
- , *Sur Racine*, Seuil, 1963, 166 p.
- BORDAS, Éric, « Introduction » au numéro « Style d'auteur », *Romantisme*, n^o 148, 2010, p. 3-9.
- CABANÈS, Jean-Louis et Guy LARROUX, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Belin, coll. « Belin Sup-Lettres », 2005, 447 p.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis, *Conscience et roman, I. La Conscience au grand jour*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2009, 287 p.
- DEL LUNGO, Andrea et Boris LYON-CAEN (dir.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, PUV, coll. « Essais et savoirs », 2007, 286 p.
- DUFOUR, Hélène, *Portraits en phrases. Les Recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, PUF, coll. « Écriture », 1997, 319 p.
- DUFOUR, Philippe, *Le Roman est un songe*, Seuil, coll. « Poétique », 2010, 449 p.
- , *La Pensée romanesque du langage*, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 319 p.
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1994, 269 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », 285 p.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Hachette, coll. « Supérieur », 1993, 247 p.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, coll. « Points », 1980, 247 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Points essais », 1996, 383 p.
- LYON-CAEN, Boris, « Synthèse des travaux », dans *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, sous la dir. d'A. Del Lungo et B. Lyon-Caen, PUV, coll. « Essais et savoirs », 2007, p. 273-283.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, coll. « Écriture », 1996, 229 p.

- MEYER, Arielle, *Le Spectacle du secret : Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, 261 p.
- MEYER-BOLZINGER, Dominique, *Une méthode clinique dans l'enquête policière. Holmes, Poirot, Maigret*, Liège, Éditions du Céfal, coll. « Travaux et thèses », 2003, 160 p.
- NORA, Olivier, « La Visite au grand écrivain », dans *Les Lieux du miroir, II*, La Nation, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 2131-2155.
- OZOUF, Mona, *Les Aveux du roman*, Gallimard, coll. « Tel », 2001, 364 p.
- PARRET, Herman, *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie du langage », 1986, 199 p.
- PAVEAU, Marie-Anne Paveau et Pierre ZOBERMAN, « Corpographèses ou comment on/s'écrit le corps », *Corpographèses. Corps écrits, corps inscrits*, sous la dir. de M.-A. Paveau et de P. Zoberman, L'Harmattan, coll. « Itinéraires, littératures, textes, cultures », 2009, p. 7-19.
- PHILIPPOT, Didier, *Gustave Flaubert*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, 934 p.
- ROY-REVERZY, Éléonore, *La Mort d'Éros. La mésalliance dans le roman du Second XIX^e siècle*, Sedes, coll. « Les livres et les hommes », 1997, 367 p.
- THÉRENTY, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Seuil, coll. « Poétique », 2007, 408 p.

XII. Histoire culturelle, histoire des idées et théories

- ALBERT, Jean-Pierre, *Le Sang et le ciel. Les Saintes mystiques dans le monde chrétien*, Aubier, coll. « Historique », 1997, 458 p.
- AUROUX, Sylvain, Jacques DESCHAMPS et Djamel KOULOUGHLI, *La Philosophie du langage*, PUF, coll. « Quadriges Manuel », 2004, 412 p.
- BELMONT, Nicole, « Fonction de la dérision et symbolisme du bruit dans le charivari », dans *Le Charivari. Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre Nationale de la Recherche Scientifique*, publiés par Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, École des Hautes Études en Sciences Sociales et Mouton Éditeur, Paris, La Haye, New York, 1981, p. 15-21.
- CHEBILI, Saïd, *Foucault et la psychologie*, L'Harmattan, coll. « Épistémologie et philosophie des sciences », 2005, 277 p.
- CLASTRES, Pierre, « De la torture dans les sociétés primitives », *L'Homme*, vol. 13, n° 3, 1973, p. 114-120.
- CORBIN, Alain, *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Perrin, 2008, 542 p.
- , « Le Corps du travailleur usé, meurtri, au siècle de l'industrialisation », dans *Histoire du corps*, t. II., *De la Révolution à la Grande Guerre*, sous la dir. d'A. Corbin, Seuil, 2005, p. 251-260.

- , « Couloisses », dans *Histoire de la vie privée*, sous la dir. de P. Ariès et de G. Duby, t. IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*, vol. dirigé par M. Perrot, Seuil, 1999 [1987], p. 383-562.
- COURTINE, Jean-Jacques, « Les Silences de la voix », *Langages*, vol. 23, n° 91, 1988, p. 7-25.
- DELUMEAU, Jean, *La Peur et le péché. La culpabilisation en Occident XIII^e-XVIII^e siècles*, Fayard, 1983, 741 p.
- DESCOMBES, Vincent, *L'Inconscient malgré lui*, Gallimard, coll. « Folie essais », 2004 [1977], 307 p.
- FABRE, Fabre et Jacques LACROIX, *La Vie quotidiennes des paysans du Languedoc au XIX^e siècle*, Hachette, 1973, 479 p.
- FOUCAULT, Michel, *La Volonté de savoir*, Gallimard, coll. « Tel », 1976, 211 p.
- , *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, coll. « Tel », 1975, 360 p.
- FREUD, Sigmund, *Dora. Fragment d'une analyse d'hystérie*, PUF, coll. « Quadrige. Grands textes », 2006 [1905], 124 p.
- , *L'Interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, nouv. éd. augmentée et entièrement révisée par D. Berger, PUF, 1967 [1900], 573 p.
- GIORGIO, Michela (de), « La Bonne catholique » dans *Histoire des femmes en Occident*, t. IV, *Le XIX^e siècle*, sous la dir. de G. Fraisse et de M. Perrot, Plon/Perrin, coll. « Tempus », 2002 [1991], p. 203-239.
- GINZBURG, Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1989, p. 139-180.
- JAMA, Sophie, *Rêve et cultures*, Montréal, Liber, coll. « Petite collection », 2009, 133 p.
- LÉVY, Marie-Françoise, *De mère en filles. L'Éducation des Françaises 1850-1880*, Calmann-Lévy, 1984, 190 p.
- MELLOT, Jean, « Rite de passage et fête familiale. Rapprochements », dans *La Première Communion : quatre siècles d'histoire*, sous la dir. de J. Delumeau, Desclée de Brouwer, 1987, p. 171-196.
- MOULINIÉ, Véronique, *La Chirurgie des âges. Corps, sexualité et représentations du sang*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 1998, 340 p.
- PASSERON, Jean-Claude et Jacques REVEL, « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités », dans *Penser par cas*, sous la dir. de J.-C. Passeron et de J. Revel, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 9-44.
- PIERRON, Agnès, « Les Pleureuses ou l'art de cultiver l'ambiguïté », *Cahiers de littérature orale*, n° 27, 1990, p. 217-220.
- ROUILLÉ, André, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Macula, 1989, 549 p.
- REIK, Theodor, *Le Besoin d'avouer. Psychanalyse du crime et du châtement*, Payot/Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1997 [1925], 401 p.
- SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Nathan Université, 1998, 127 p.

- , *Mari et femme dans la société paysanne*, Flammarion, coll. « Champs », 1980, 211 p.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, NRF-Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », Paris, 1994, 306 p.
- VAN GENNEP, Arnold, *Le Folklore français*, t. I, *Du berceau à la tombe, cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1998, 1182 p.
- VERDIER, Yvonne, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1979, 347 p.
- VOGEL, Cyrille, *Le Pêcheur et la pénitence au Moyen Âge*, Les Éditions du Cerf, coll. « Chrétien de tous les temps », 1969, 245 p.
- WESTERMARCK, Edward, *Histoire du mariage*, t. II, Mercure de France, 1935, 342 p.
- ZEMPLÉNI, André, « La Chaîne du secret », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 14, automne 1976, p. 311-324.